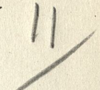
DE L'EFFET ARTISTIQUE EN PHOTOGRAPHIE.



DE L'EFFET ARTISTIQUE EN PHOTOGRAPHIE

CONSEILS AUX PHOTOGRAPHES SUR L'ART DE LA COMPOSITION
ET DU CLAIR-OBSCUR

PAR

H.-P. ROBINSON

TRADUCTION FRANÇAISE DE LA 2e ÉDITION ANGLAISE

PAR

Hector COLARD

MEMBRE DE L'ASSOCIATION BELGE DE PHOTOGRAPHIE

Notre art n'est pas plus un don divin qu'une chose purement mécanique. Les fondements en reposent sur une science solide ; et, quoique essentielle pour atteindre la perfection, la pratique ne peut jamais y arriver à moins qu'elle ne soit mise en œuvre sous la direction des principes.

Sir JOSHUA REYNOLDS.

PARIS

LIBRAIRIE GAUTHIER-VILLARS, QUAI DES AUGUSTINS, 55

1885

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Lorsqu'on écrit un livre sur l'art pour les commençants, une des plus grandes difficultés à vaincre, c'est de rendre son œuvre assez simple pour qu'elle soit à la portée de tous.

Sur dix photographes, il y en a neuf qui, malheureusement, n'ont pas la moindre notion de l'art; les uns pensent que l'adresse manuelle suffit à tout, les autres sont tellement absorbés par les principes scientifiques qu'ils ne pensent pas à produire des œuvres, tandis qu'il en est un nombre relativement fort restreint qui ne considèrent la science que comme moyen de donner un corps à leurs idées. C'est pour les premiers que je me suis appesanti si longtemps, dans les Chapitres III, IV et V, sur ce que l'on peut appeler l'idée initiale de la composition : L'Équilibre et le Contraste.

On a prétendu qu'il était impossible de combiner l'art et la photographie et l'on a tourné en ridicule cette idée que la connaissance des principes de l'art puisse être de quelque utilité au photographe. C'est pour détruire ces idées absolument fausses que j'ai insisté aussi vivement sur la nécessité de comprendre ces règles principales de la composition et du

clair-obscur qui, dans toutes les manifestations de l'art, doivent être la base de l'effet artistique.

En ce qui concerne le choix des illustrations, j'ai pris comme exemple, parmi les tableaux qui sont les plus connus, ceux qui me mettaient le mieux à même de démontrer un principe et m'aidaient à décrire un procédé, plutôt que de prendre des tableaux tout simplement jolis.

Au reste, j'ai essayé de faire un livre utile plutôt que prétentieux. J'espère qu'il sera de quelque secours pour les photographes : ce sera pour moi une grande satisfaction de penser que j'aurai contribué à élever le niveau d'un art dans lequel j'ai une foi ardente et profonde.

H. P. ROBINSON.

Tunbridge-Wells.

TABLE DES MATIÈRES.

DE

L'EFFET ARTISTIQUE

EN PHOTOGRAPHIE.

CHAPITRE PREMIER.

INTRODUCTION.

On a souvent dit et répété qu'on naît artiste ou poète et qu'on ne le devient pas. Et, dans de certaines limites, cela est incontestablement vrai : si l'on n'est pas doué d'une certaine aptitude, si l'on n'a pas un certain sens artistique, il n'est pas d'étude ni d'ingéniosité qui puisse produire un artiste. Ruskin fait cette remarque qu'avec de la patience et du papier de sable, on ne fait pas une statue. Mais quelque grande que soit l'aptitude, quelqu'incontesté que soit le génie, il est impossible d'arriver sûrement à l'excellence et au succès durable, si l'on ne connaît pas les règles, si l'on n'a pas étudié les principes dont dépend l'effet artistique. Il n'est pas d'erreur plus fatale que celle de compter sur le génie au lieu du travail, sur le goût inné au lieu de l'étude et de l'application de lois certaines et reconnues.

Dans le livre que j'entreprends, je n'aurai pas un mot à dire sur la poésie de l'art; c'est là une question qu'il est difficile de traiter de manière à être réellement compris, excepté par ceux qui ont une éducation approfondie au point de vue de l'art. Je me bornerai à ce que l'on peut appeler la construction d'un tableau; en fait, je me propose de décrire le corps, ou peut être le squelette, et non pas l'âme ; ce qui est tangible

et non ce qui ne l'est pas; ce qui peut être enseigné et non ce qui doit être senti.

Je n'essaierai pas non plus de pénétrer les subtilités extrêmes de la science de la composition, ce qui ne serait vraiment utile qu'aux peintres, car ceux-là seuls sont les maîtres absolus de chaque ligne de leurs œuvres.

Quoique le champ ouvert aux effets artistiques soit vaste pour les photographes, ceux-ci n'ont pas les facilités, que possèdent les autres artistes, de faire certains changements dans les paysages et les vues qui comprennent de grandes étendues, de même qu'ils ne peuvent pas embellir ou améliorer certains sujets, comme par exemple la figure, quoique le jugement et l'adresse soient des aides puissants. Mais ils ont pour eux la possibilité de modifier et même le pouvoir de se refuser à représenter certains sujets qui, malgré tous leurs efforts, ne pourraient jamais produire aucun effet.

Il arrive trop souvent aux photographes d'oublier que certains sujets ne sont pas susceptibles d'une interprétation artistique, simplement parce qu'ils pensent que ce sujet se prête à la facilité que possède leur art de rendre, avec une vérité étonnante, les détails les moins importants et les plus minimes.

La plupart des photographes ne considèrent comme nécessaires, pour atteindre à la perfection, que le rendu et la netteté de certains détails. La raison en est qu'ils ne possèdent aucune connaissance et ne prennent pas, par conséquent, d'intérêt à la représentation de la nature telle qu'elle se présente à l'œil d'un peintre expérimenté ou de celui qui l'a étudiée avec admiration et amour.

Il faut bien avouer et comprendre complètement que la photographie a des limites. Quoiqu'il soit nécessaire d'expliquer les lois fondamentales de la composition, l'application de ces lois à la photographie est limitée à cause du manque relatif de plasticité des outils du photographe; il s'agit d'utiliser la lumière au moyen des objectifs et des produits chimiques.

Par conséquent, au fur et à mesure que je donnerai les lois de la composition, pour autant qu'on les ait réduites en système ou en quasi-système, mon but sera d'essayer d'indiquer ce qui peut être fait par la photographie, et comment on y arrive. Je suppose toujours que le lecteur est initié à la photographie et sait ce que peuvent donner les appareils qu'il a à sa disposition ; je lui demanderai de se rappeler que les connaissances techniques fort étendues ne sont absolument que le moyen qui permet de faire la preuve d'un pouvoir artistique, et non pas le terme et la perfection de l'art du photographe.

En faisant cela, je me remémore toujours le proverbe italien : « Bien fou est celui qui ne profite pas de l'expérience des autres », et je n'hésite pas à profiter de toutes les données des nombreux auteurs qui ont des idées dignes d'être présentées à mes lecteurs. Je ferai suivre mes remarques de gravures des œuvres des peintres les plus connus, en donnant, à l'occasion, des esquisses de photographies dans lesquelles les principes, définis par l'art de la composition, ont aidé le photographe dans le choix de son sujet, dans l'arrangement de son modèle ou dans l'arrangement de la lumière et de l'ombre.

On a souvent dit et répété que l'art ne pouvait rien avoir de commun avec la photographie, excepté dans ses manifestations les moins élevées et dans une mesure des plus limitées, parce que la photographie doit rendre la nature, soit dans le portrait, soit dans le paysage, sous sa forme la plus littérale, alors que l'essence même de l'art, c'est de donner à la nature l'idéal, de rendre aussi bien ce qu'elle fait ressentir que ce qui existe, de raffiner ce qui est vulgaire, d'éviter tout ce qui est banal et de transfigurer et de glorifier la nature en la poétisant. On a dit que la photographie ne peut reproduire les aspects de la nature que tels qu'ils sont, et « la nature ne compose pas : tous ses magnifiques aspects ne sont que des combinaisons accidentelles ». Mais il est facile de répondre à ces objections : c'est seulement l'œil de celui qui connaît les lois dont dépendent les œuvres picturales, qui pourra découvrir dans la nature ces beautés accidentelles et déterminer en quoi

elles consistent. Burnet a dit : « La nature ne se dévoile que pour celui qui peut en pénétrer les mystères sacrés. La question qu'est ce qui est beau, et pourquoi?, ne peut être résolue que par celui qui se l'est posée bien souvent. » Le même écrivain, en parlant des premiers essais de Turner, les décrit comme n'étant que des photographies très-banales; c'étaient des paysages à l'aquarelle, n'ayant pour toute aspiration qu'une correction topographique, des représentations sans aucun ornement de scènes individuelles. Ce furent seulement une étude subséquente et une plus haute connaissance des ressources de l'art, qui « lui donnèrent l'idée que le choix de la situation et l'emploi de la lumière et de l'ombre, annoblissaient le tableau et le plaçaient davantage sur le rang d'une composition qu'une simple transcription. »

La même chose est vraie pour le portrait. Quoique la ressemblance soit une qualité de toute importance, l'arrangement artistique ne l'est pas moins. Les portraits faits par le Titien, Velasquez ou Reynolds, vivent plutôt comme tableaux que comme portraits, et le célèbre Gervartius de Van Dyck, qui est à la *National Gallery*, excite l'admiration de tous ceux qui l'ont vu sans que l'on songe à peine à la ressemblance qu'il pouvait avoir avec le modèle. Cependant en cultivant l'art, on arrive à produire la ressemblance : l'œil s'habitue à saisir rapidement les traits saillants, à déterminer le point de vue le plus convenable, à arranger la lumière de façon à mettre en évidence l'effet du caractère et, en même temps, à donner de la force et de l'importance aux avantages naturels, tout en cachant ou en atténuant les défauts.

Admettre que les photographes n'ont aucun pouvoir sur leurs sujets, ce serait nier que les œuvres d'un photographe sont meilleures que celles d'un autre, ce qui serait faux. Il faut bien que ceux qui sont les plus opposés à reconnaître que la photographie est un art, admettent que le même objet, représenté par différents photographes, produira des résultats différents, et ceci invariablement, non seulement parce que l'on emploie des objectifs et des produits différents de ceux d'un autre, mais

parce qu'il y a dans l'esprit de chaque homme, quelque chose de différent qui, d'une manière ou d'une autre, se communique au bout de ses doigts, et, de là, à ses productions.

Celà admis, il s'ensuit naturellement qu'une interprétation originale de la nature est possible aux photographes dans de certaines limites, je l'admets ; mais dans des limites suffisantes pour imprimer la marque de l'auteur sur certaines œuvres, de façon qu'elles puissent facilement être reconnues et nommées par ceux qui sont initiés à la photographie, comme les tableaux sont reconnus et les auteurs désignés, par ceux qui ont une connaissance approfondie des tableaux.

Il est important, dès le principe, de démontrer que l'on peut obtenir des résultats supérieurs en acquérant des connaissances supérieures, non seulement de l'emploi des produits et du matériel photographique, mais aussi de l'art; sans cela, le but du présent traité serait complétement manqué.

Etant donné un certain objet, — par exemple, un château en ruines — qui doit être photographié par plusieurs opérateurs différents : aucun point de vue exact ne sera indiqué, mais on déterminera cependant qu'il doit être situé dans un certain rayon. Qu'arrivera-t-il? Supposons qu'il y ait dix épreuves : l'une d'entre elles sera tellement supérieure aux autres que vous vous imaginerez que l'auteur a eu tout pour lui, vent, lumière, etc. ; alors que les autres auront eu l'air d'avoir travaillé dans les conditions les plus défavorables. On trouvera que la meilleure épreuve aura été obtenue par celui des dix qui a étudié l'art. Par le choix de son point de vue, par la position d'un personnage, par le choix de l'heure du jour, ou par une surexposition ou un manque de développement, ou bien à l'aide de procédés contraires, qui peuvent produire des effets atmosphériques délicats et doux, ou de brillants contrastes, suivant qu'il est nécessaire, le photographe peut rendre ainsi l'interprétation du paysage, ou bien séchement, comme une carte exacte de la vue, ou bien comme une interprétation convenant si admirablement au sujet, vu sous ses aspects les plus favorables, que de toute évidence, il aura fait preuve de ce que

l'on appelle le sentiment de l'art, sentiment qui s'élève presque à la poésie.

Les résultats diffèrent souvent étrangement entre eux, et qu'y-a-t-il d'étonnant que souvent ce ne sont que des horreurs, si elles ont été exécutées par ceux dont la connaissance de la photographie se limite à ceci et rien qu'à ceci, c'est-à-dire que si un morceau de verre est préparé et traité d'une certaine façon, il doit en résulter la production d'une image de l'objet qui a été projetée par l'objectif sur le verre dépoli de la chambre noire.

Ce ne sont pas seulement ceux dont l'œil a reçu cette éducation qui demandent une belle composition dans les œuvres d'art, mais même les ignorants ou ceux qui n'ont pas reçu cette initiation se sentent un plaisir véritable — dont ils ne connaissent pas la cause — dans le sentiment de l'arrangement, de la symétrie, de l'équilibre et de la pondération.

CHAPITRE II.

DU SENS ET DU COUP D'ŒIL ARTISTIQUES.

Il est, dans l'art, un vieux dicton, c'est que chaque scène digne d'être reproduite par la peinture doit porter en elle quelque chose de sublime, de beau ou de pittoresque.

Par sa nature même, la photographie ne peut avoir la prétention de représenter le sublime; mais le beau peut être reproduit par ce moyen, et le pittoresque n'a jamais eu un interprète aussi parfait. Il est clair que le moyen le plus simple d'obtenir de beaux sujets pittoresques, c'est d'acquérir la connaissance de ce qui est beau et pittoresque; et l'on ne peut y arriver que par une étude attentive des causes qui produisent ces qualités si désirables. Celui qui étudie les divers effets et le caractère de la forme, l'ombre et la lumière (pour un photographe, ajouter la couleur serait une complication inutile), qui examine et compare ces caractères et ces effets, et la manière dont ils sont combinés et arrangés, à la fois dans la nature et dans ses représentations, celui-là sera mieux à même de découvrir une scène et d'en éprouver une satisfaction, que celui pour qui pareille étude ne semble pas nécessaire et qui regarde la nature sans avoir acquis aucun principe exact pour guider son choix.

Pour autant qu'un homme puisse aimer une belle scène, il sentira que son plaisir grandit s'il la regarde avec l'œil d'un artiste et s'il sait qu'elle est belle.

Un monde nouveau se découvre aux yeux de celui qui a appris à distinguer et à sentir l'effet des harmonies superbes et subtiles qu'offre la nature sous ses aspects les plus variés.

Généralement, les hommes voient peu de ce qui se présente à leurs yeux, à moins que ceux-ci n'aient reçu une sorte d'entraînement, d'éducation spéciale.

Dans son livre *Modern Painters*, vol. I, M. Ruskin a écrit un beau chapitre, dans lequel il démontre que la vérité de la nature ne peut être discernée par des sens sans éducation. Il dit « La première de toutes les erreurs que commettent les gens en cette matière, c'est de supposer qu'ils doivent voir une chose si elle est devant leurs yeux. Ils oublient cette grande vérité dite par Locke, livre II, chapitre 9 § 3 : il est certain que quels que puissent être les changements que subit le corps, s'ils n'atteignent pas l'esprit, il ne peut y avoir de perception, quelles que soient les impressions faites sur les parties extérieures, si l'intérieur n'en reçoit pas sa part. Le feu peut brûler notre corps, sans produire plus d'effet que s'il brûlait un simple billet, à moins que l'impression ne se propage jusqu'au cerveau, et que là, la sensation de la chaleur ou l'idée de la douleur se produise dans l'esprit, ce en quoi consiste la perception effective, réelle. Que de fois un homme peut remarquer par lui-même, que pendant que son esprit est concentré dans la contemplation de quelque sujet, et qu'il fixe toute son attention sur les idées qui y sont contenues, que de fois n'arrive-t-il pas qu'il ne s'occupe aucunement des impressions produites par des corps en vibration sur les organes de son entendement, et cela avec la même attention qui est nécessaire pour la production de l'idée du son. Il peut y avoir une impulsion suffisante sur l'organe, mais comme elle n'atteint pas l'observation de l'esprit, il s'ensuit qu'il n'y a pas de perception, et quoique le mouvement nécessaire à la production de l'idée du son, se fasse dans l'oreille, le son cependant n'est pas entendu. » Et ce qui vient d'être dit, ce que tous nous savons être vrai par expérience personnelle, cela est bien plus fatalement et plus remarquablement le cas pour la vue que pour

tout autre sens, par cette raison que l'oreille n'est pas habituée à exercer constamment ses fonctions d'audition : elle a l'habitude de la tranquilité, du repos ; il lui suffit d'un son quelconque pour éveiller l'attention, qui sera suivie de la perception, en proportion du degré du son. Mais l'œil, pendant que nous sommes éveillés, exerce constamment ses fonctions; c'est son habitude constante; toujours, pour autant que l'organe *matériel* soit en cause, nous voyons quelque chose et cela, au même degré. De sorte que la vue, comme telle pour l'œil, n'est que la continuation de son état nécessaire d'action et n'éveille aucune attention spéciale, excepté par la nature particulière et la qualité de la vue. Et de cette manière, à moins que l'esprit de l'homme ne soit spécialement dirigé sur les impressions de la vue, les objets passent continuellement devant les yeux sans apporter aucune impression au cerveau ; et par là, ils passent réellement sans être vus, non pas seulement sans être remarqués, mais dans l'acception la plus claire et la plus entière du mot, sans être vus. Comme le nombre des hommes est grand qui sont préoccupés d'affaires ou de toute autre sorte de choses, et qui ne reçoivent aucune impression de la vue, tel est réellement le cas pour eux ; ils ne reçoivent de la nature que les sensations inévitables du bleu, du rouge, de l'obscurité, de la lumière, etc., et, sauf à des moments rares et spéciaux, rien de quoi que ce soit en plus. »

Ce n'est pas seulement à l'artiste, mais aussi à tous ceux qui étudient les sciences ayant trait aux aspects extérieurs de la nature, que survient cette sensation de plaisir plus vive qu'à celui qui, ne sachant pas comment diriger son attention, regarde, mais ne voit pas. Le botaniste découvre, dans les mauvaises herbes, des beautés que les autres foulent aux pieds et ne voient pas; l'entolomogiste trouve des merveilles ignorées dans chaque ver qui rampe et dans chaque mouche qui vole; le géologue découvre la formation des mondes dans chaque pierre sur laquelle il bute pendant sa promenade.

Prenons un exemple de ce que peut ressentir bien plus vivement un observateur délicat de la nature, que celui qui erre

dans le monde les yeux ouverts, mais l'esprit aveugle. Peut-on mettre en doute que Shakespeare ne ressentait pas bien plus de plaisir que des hommes ordinaires à étudier les caractères? La combinaison de certains incidents, de certains caractères, doit l'avoir frappé avec bien plus d'intensité et lui avoir procuré une jouissance bien plus forte, qu'à ceux qui n'avaient pas la faculté de voir et d'apprécier l'esprit du temps dans lequel ils vivaient. Ses œuvres nous font remarquer bien des choses qui nous échapperaient dans la vie réelle. De même également, l'artiste découvrira et révèlera des beautés auprès desquelles d'autres passeront sans y prendre garde, et cela, dans nos promenades comme dans notre existence de tous les jours.

Combien de fois n'arrive-t-il pas qu'un photographe prenne sa chambre et une douzaine de plaques pour aller dans un pays qu'on lui a recommandé de visiter, parce qu'il contient quantité d'objets pittoresques et de petits coins artistiques; et, lorsqu'il revient le soir, il est mécontent et chagriné, parce qu'il n'a pas « de gibier dans sa carnassière». Il déclare que le pays est triste et dépourvu d'intérêt, qu'il ne contient pas un seul point digne d'attention. De même, un autre photographe qui, pareil à Béatrice, peut voir une église en plein jour, mais peu de chose d'autre, celui-là ne passera pas un objet sans le photographier, pourvu que ce soit un objet. Mais alors, ce qu'il entend par un objet, c'est quelque chose de très défini; ce doit être un château, une abbaye, une croix de pierre, un manoir, quelque chose enfin qui puisse recevoir un nom.

Pour ce collectionneur de négatifs, il importe peu que son sujet renferme quoi que ce soit de susceptible d'une interprétation artistique, qu'un déplacement de quelques mètres de plus à droite ou à gauche aurait pu améliorer l'effet, ou bien que un peu plus de ciel ou un peu moins d'avant plan pourraient augmenter ou diminuer la dimension apparente du sujet qu'il désire reproduire; sa seule préoccupation, c'est que la maison ou le château qu'il photographie occupe bien le milieu de sa plaque et que rien ne vienne l'empêcher d'obtenir un plan en élévation.

Ce n'est pas du domaine de la fantaisie, ce que je raconte,

car j'en ai tant d'originaux dans la mémoire, que l'on aurait mauvaise grâce à prétendre que c'est le portrait d'un seul.

Cependant, un autre photographe s'inquiète à peine d'où il va; il a appris à choisir et trouve quelque chose à faire partout. Il ne fait pas cela par instinct ou par suite d'une autre faculté innée; il a eu à en acquérir la connaissance; il a appris à connaître ce qu'il désire et le saisit au moment où cela se présente à ses yeux, — il a appris à voir.

Il ne faut pas déduire de ce que je viens de dire que, parce qu'il faut apprendre l'art, je considère qu'il soit possible pour tout le monde de l'apprendre de même façon; la capacité d'acquérir les connaissances n'est pas donnée également à tous. Il n'est pas possible à une personne sur mille d'atteindre une connaissance parfaite de l'art; mais il est certain que tous, et spécialement ceux dont les instincts les ont poussés à une étude de la même nature que la photographie, tous peuvent en apprendre assez pour s'épargner de commettre des fautes grossières dans leurs œuvres. Tous les hommes ont à apprendre. « L'art, » ainsi que l'a dit Sir Joshua Reynolds, « n'est pas un don divin. » Mais cependant le pouvoir de l'acquérir parfaitement l'est bien.

Ces observations peuvent paraître arides au lecteur qui est pressé d'entrer dans les détails pratiques de la composition, mais elles forment la tonique de tout ce que j'ai à dire dans les chapitres à venir. Je désire prouver que c'est l'affaire du photographe de voir; que pour cela, il doit apprendre à voir; qu'en voyant, il peut apprécier, et que le sens et le coup d'œil artistiques peuvent être, pour ainsi dire, cultivés artificiellement par l'étude de ces règles et de ces maximes qui ont guidé les plus grands peintres, sculpteurs et architectes, dans la production de leurs plus belles œuvres. Mais avant d'aller plus loin, je dois vous mettre en garde contre une étude trop minutieuse de l'art, à l'exclusion de la nature, et contre la suppression de l'originalité de la pensée.

Celui qui n'étudie que l'art aura une manière étroite, pédantesque, de considérer tous les sujets et de les rapporter à

ce genre-ci ou à ce genre-là de composition, ou bien à cet ordre-ci ou à cet ordre-là de tableau.

Ces genres d'artistes ne voient la nature qu'à travers des tableaux de peintres célèbres. Un calme soleil couchant, c'est toujours un Claude; tout ce qui est confus et sauvage, c'est du Turner de la dernière manière (parler des manières d'un maître, cela prouve des connaissances). « Quel délicieux Wilson ou Ruysdael! » dira l'un en regardant une cascade; « un vrai Landseer! » s'écriera un autre à la vue d'un chien de berger ou d'un chien de chasse. Et ainsi de suite : La nature ne peut que leur rappeler tel ou tel genre de tableaux. Ceci constitue une perversion de l'étude et tend à abaisser la nature au niveau de ses imitateurs, au lieu d'aider à les élever au niveau de l'humble distance de ses perfections auquel un artiste peut atteindre. Ce que je désire que l'on comprenne bien, c'est que l'art ne doit être qu'un guide dans l'étude de la nature, et non pas une série d'entraves destinées à restreindre les idées ou à déprimer les facultés d'interprétation originale dans l'artiste, qu'il soit un peintre ou un photographe; et l'on trouvera que le meilleur guide, c'est la connaissance des choses techniques de l'art.

Il y a une tendance parmi nos jeunes artistes à mépriser les règles et à ne se fier qu'à l'instinct et au sentiment de l'art; mais il n'est pas toujours suffisant de faire bien, même si cela était possible par l'instinct seul : il est bon aussi de savoir que l'on fait bien. Il n'est pas bon de vouloir retenir un génie qui s'élève; mais une connaissance des principes qui, par le fait de leur adoption universelle depuis de longs temps, doivent être sûrs, ajoutera considérablement aux ressources qu'un artiste, de n'importe quelle espèce, doit apporter à son sujet. Dans son sixième chapitre, Sir Joshua Reynolds a fait quelques remarques excellentes à ce sujet; et elles ont bien plus d'autorité que tout ce que je pourrais espérer dire moi-même.

« Il doit être de toute nécessité que même les œuvres de génie « ainsi que tout autre effet, par ce fait qu'elles doivent avoir « des causes, doivent avoir de même des règles. Ce ne peut

« être par hasard que des choses excellentes peuvent être pro-
« duites avec constance et sûreté, car cela n'entre pas dans la
« nature du hasard; mais les règles d'après lesquelles travaillent
« les hommes supérieurement partagés (et tels sont ceux que l'on
« appelle les hommes de génie), sont ou bien telles qu'ils les
« découvrent par leurs observations personnelles, ou bien d'une
« nature si délicate qu'elles ne peuvent pas facilement s'exprimer
« en mots, d'autant plus que les artistes ne sont pas très souvent
« fort habiles dans cette manière de communiquer leurs idées.
« Quelqu'immatérielles, cependant, que puissent sembler ces
« règles, et quelque difficiles qu'elles puissent paraître à expri-
« mer par l'écriture, l'esprit de l'artiste ne laisse pas de les voir
« et de les sentir; et il travaille d'après ces règles avec autant
« d'assurance et de sûreté que si elles étaient, pour ainsi dire,
« fixées sur le papier. Il est vrai que l'on ne peut pas toujours
« rendre palpables ces principes raffinés, et cependant il ne
« s'ensuit pas que l'esprit ne puisse recevoir une telle impulsion
« qu'il ne perçoive, par une sorte de sens scientifique, cette con-
« venance que des mots, et spécialement ceux d'écrivains peu
« expérimentés tels que nous, ne peuvent que très faiblement
« faire concevoir. »

J'ai essayé de démontrer que la faculté du sens artistique ne vient pas de la nature, mais que c'est un sens provenant de l'éducation. Dans les chapitres suivants, je ferai en sorte de devenir plus spécialement pratique, de donner quelques idées de ces formes de lignes et de ces masses de lumière et d'ombre, qui constituent la composition dans l'art. Ces formes, qui produisent l'équilibre, l'unité et l'harmonie, peuvent souvent paraître insaisissables, mais pour l'œil qui a reçu l'éducation convenable, chaque ligne insaisissable, chaque lumière, chaque ombre intangible, joue un rôle défini en formant une composition parfaite.

CHAPITRE III.

ÉQUILIBRE DES LIGNES ET CONTRASTE.

On peut dire que la composition dans l'art consiste dans le choix, l'arrangement et la combinaison dans un tableau des objets à représenter, de façon à produire une représentation agréable des formes et des tons, de dire l'épisode qui doit être raconté et de donner un corps à l'esprit de ce que le tableau a l'intention de représenter ou de suggérer. Le but principal, c'est d'atteindre l'harmonie et l'unité, de manière à procurer une sensation agréable à l'œil sans sacrifier aucunement la vérité de la nature. On atteint plusieurs buts en conservant un équilibre harmonieux des lignes, de la lumière et de l'ombre. Le premier et le plus simple des résultats, c'est la production d'un effet artistique, qui satisfait l'œil, en dehors de la signification ou de l'intention du tableau. Mais nous atteindrons également un but plus élevé.

En conservant l'harmonie, cela implique nécessairement l'idée de subordination, ou une considération de l'importance relative de toutes les parties du tableau, les objets principaux étant rendus proéminents, tandis que les objets peu importants, ne deviennent qu'auxiliaires, par rapport à cette proéminence, par l'arrangement des lignes et des masses de lumière et d'ombre. En distribuant et en équilibrant convenablement ces dernières, les principaux objets du tableau ressortiront comme ils le doivent, et ceux d'importance moindre

s'éloigneront de l'œil et soutiendront les principaux motifs d'intérêt ou les feront ressortir. Ainsi que le disait Lairesse : « Que le roi ou le prince ait la première place; puis viendront sa suite ou les autres personnes; s'il faut encore placer un autre personnage moins important que ces dernières, qui soit cependant nécessaire à la composition, mettez-le dans l'ombre sans plus vous en préoccuper. » En un mot, les grandes lois fondamentales de la composition peuvent être résumées d'une façon très-concise.

Ce sont l'unité, l'équilibre et la faculté d'adapter le tout à l'ampleur de la lumière et de l'ombre, qualités par lesquelles l'objet principal d'un tableau (tel, par exemple, que la tête dans un portrait) est mis en évidence de la façon la plus prééminente, tout en restant lié aux autres parties, de sorte que l'œil puisse voir d'abord le centre de l'intérêt principal et soit guidé agréablement et graduellement par tout le tableau. Outre ces nécessités premières de la composition, il y a un grand nombre de subdivisions appartenant à l'harmonie, — telles que le repos, l'unité, la subordination, la répétition, la variété, etc.— dont il sera traité en temps et lieu, lorsqu'on aura bien compris les principes généraux.

Il est un fait assez curieux à constater dans les tableaux de tous les artistes qui ont vécu durant ces trois derniers siècles, ou tout au moins dans ceux des tableaux qui sont arrivés jusqu'à nous. Ils paraissent avoir été conçus d'après un principe fixe; et en considérant les meilleures œuvres des grands maîtres, on trouve que les compositions les plus séduisantes et les plus agréables sont basées, plus ou moins, sur l'idée du triangle ou de la pyramide, de la diagonale et de ses contrastes, ce qui est une variation de la même chose, et sur le cercle et ses différentes modifications. En étudiant ces faits, Burnet et d'autres écrivains qui ont traité ce sujet, ont divisé l'art de la composition en angulaire et circulaire, quoique cependant une grande partie des exemples les plus remarquables soient des combinaisons des deux formes.

Nous tenons à attirer tout d'abord l'attention de nos lecteurs

sur l'équilibre des lignes, parce que nous considérons que c'est une chose d'importance primordiale, et qui, en fait, constitue le squelette auquel viennent se rattacher toutes les autres parties du sujet que nous traitons.

Toutes les lignes doivent être équilibrées ou compensées.

Si l'on ne tient pas bien compte de cette qualité si importante, le tableau aura l'air d'être prêt à tomber en pièces.

Exemple : Les lignes ne suivant qu'une seule direction, soit parallèle, soit autre, donneront un aspect gauche et manquant de solidité.

Le sentiment de la chute se transmet à l'esprit par des lignes se répétant l'une l'autre, comme ceci //// .

Lorsqu'il se présente des lignes de ce caractère, on trouvera toujours qu'il est possible d'avoir d'autres lignes qui les compensent dans une autre partie du tableau, comme ceci // \ ,

ou bien si des lignes suivent la diagonale comme ceci (A) / (B), on trouvera dans la ligne B une compensation aux lignes A.

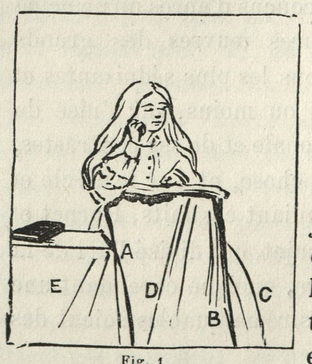


Fig. 1.

Il y a beaucoup d'autres cas dans lesquels on peut compenser dans une grande mesure les lignes obliques : tout dépend de l'adresse et du génie de l'artiste. En voici un exemple dans un portrait. Une jeune fille agenouillée sur un prie-dieu lit un livre placé sur le dos de la chaise qui fait face au spectateur. Les lignes de la tête et des épaules qui se trouvent au-dessus du prie-dieu sont parfaitement compensées par la ligne du

bras, qui suit une direction opposée; mais les lignes de la chaise A et B et de la robe C, suivant à peu près la même direction et la même inclinaison, auraient donné l'effet de l'instabilité et on sentirait trop vivement que la jeune fille et la chaise vont tember, ce qui ne serait certes pas d'un effet agréable. Pour contrebalancer cet effet, les lignes A, B et C ont été équilibrées au moyen de la ligne de draperie D; et ceci n'étant pas encore suffisant, on a ajouté une table E, alors que le point noir produit par le livre aide à équilibrer la composition, ce que nous démontrerons plus loin dans ce même chapitre. Cet exemple est tiré d'une photographie et démontre, ainsi que j'espère le faire au moyen d'autres croquis pris également de photographies, comment il est possible pour un photographe d'appliquer ces règles à son art.

Quelquefois la répétition des lignes sans équilibre est utile. On peut en trouver un excellent exemple dans un tableau de Frost, représentant Sabrina et ses compagnes descendant chez Néréus, tableau gravé et publié par l'Union artistique, il y a quelques années. Dans ce cas, on a négligé tout équilibre des lignes et de la base, mais à dessein, et les figures semblent descendre à travers l'eau, effet nécessaire au sujet.

On pourrait faire cette question : les lignes diagonales ou pyramidales demandant à être équilibrées par d'autres, pourquoi les emploie-t-on? Pourquoi ne pas se servir des lignes horizontales ou verticales? On peut répondre à cela que ces dernières n'offrent pas suffisamment de variété; un carré est beaucoup moins pittoresque qu'une forme pyramidale; la preuve en est visible, en comparant une maison moderne faite sur le plan du carré avec une église et un clocher gothiques.

D'ailleurs, la nature ne compose jamais suivant des carrés; même la ligne horizontale de la mer est brisée par les lignes des nuages et des vagues, et celle de la plaine est rompue par les arbres, les montagnes, les plateaux, etc. De même, une rangée de personnages debout, tous de la même taille, est éminemment monotone et désagréable, quoique cela se voie bien souvent dans les photographies; et ce fait même que de

semblables groupes peuvent être photographiés, prouve la nécessité de ce livre.

La ligne diagonale convient très bien à la composition du

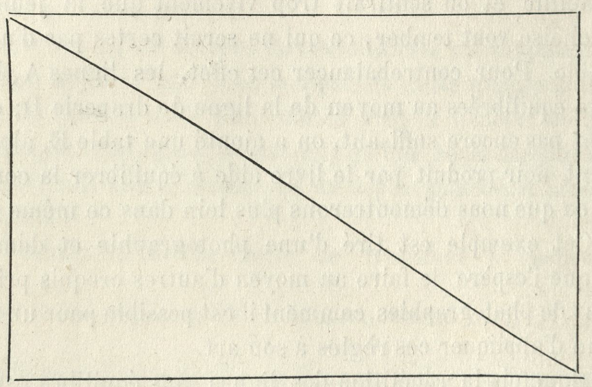


Fig. 2.

paysage : elle se prête admirablement aux lignes fuyantes de la perspective.

Le contraste est en corrélation intime avec l'équilibre des

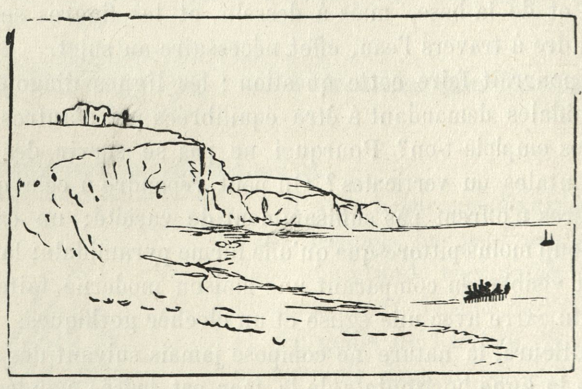


Fig. 3.

lignes; on peut le définir comme l'opposition les unes aux autres de choses d'aspects différents, de manière à mettre en relief le plus vivement le meilleur effet de chacune de ces choses; telles sont la position et la variété des têtes, de la jeunesse et de la vieillesse, de la lumière et de l'ombre, etc.

Le contraste peut quelquefois remplacer véritablement l'équilibre, comme dans le croquis ci-dessus : nous y voyons la configuration générale d'une photographie dans laquelle le point le plus obscur — le bateau — est mis en opposition à la lumière la plus forte, et comme c'est l'objet le plus rapproché, il s'oppose au plus éloigné. De cette manière, cet objet donne de l'effet à tous les autres, et, étant également à la base de l'angle, il soutient le tout et agit, pour ainsi dire, comme la tonique de toute la composition. Avec toutes les variations infinies dont elle est susceptible, cette forme de composition est des plus précieuses pour le photographe paysagiste.

Pour conclure ce chapitre, je dois rappeler qu'en suivant les avis que je viens de donner, on ne doit jamais permettre à l'art de devenir trop évident, car l'effet en serait plus pénible qu'agréable. De même que la conversation d'un savant est quelquefois terne, de même serait l'œuvre de l'artiste qui ferait de trop grands efforts pour montrer ses connaissances. Il ne doit pas permettre à la critique de dire : « Nature in him was almost lost in art. » (Chez lui, la nature était presque entièrement noyée dans l'art).

On dit que celui qui déploie le plus d'art ne le laisse pas voir ; cela est assez vrai. Mais d'un autre côté, en essayant de trop déguiser l'art, on peut arriver à la faiblesse, ainsi qu'à la destruction de la simplicité et du caractère. Celui qui sait choisir un juste milieu et y atteindre, est sûr d'arriver au succès le plus grand.

CHAPITRE IV.

ÉQUILIBRE. — EXEMPLE.

Tennyson a dit : « Les choses vues sont bien plus puissantes que les choses entendues. » Je pense également qu'un exemple réel, visible à l'œil, vaut mieux que cent pages de mots; aussi je me propose dans ce chapitre de faire voir comment un artiste, même dans un sujet aussi banal que celui que je mets sous les yeux du lecteur, peut se conformer aux règles de l'art, et combien son œuvre a gagné par là. Je prends ce sujet, parce qu'il suit la règle de l'équilibre donnée dans le dernier chapitre, et qu'il en est une application.

Les deux gravures représentent le même sujet, le château de Windsor, et sont identiques, à cette exception près que les points noirs du bateau sur la rivière et le petit coin de rivage et d'arbres, — qui paraissent dans la première —, sont enlevés dans la seconde.

On remarquera d'abord la diagonale qui part du bas dans le coin gauche, en suivant l'extrémité de la cheminée et des tours situées dans la distance, pour arriver au sommet du mât, d'où l'œil est guidé par le petit nuage blanc au-dessus de la chapelle, ce qui complète la ligne diagonale donnée dans le chapitre précédent (fig. 2.)

En comparant ces deux gravures, on sentira immédiatement la valeur des petits points noirs intenses placés à l'extrémité inférieure de l'angle formé par les lignes de perspective du château et de la rivière. Dans la figure 5, on a supprimé l'équilibre qu'établissaient le bateau et la rive avec l'arbre; et le château semble ne reposer sur rien, n'avoir pas de fondation solide. Les lignes qui doivent se rencontrer à un même point dans le

lointain semblent ne pas vouloir se rassembler, le lointain lui-même apparaît à l'avant plan et les différentes parties du tableau

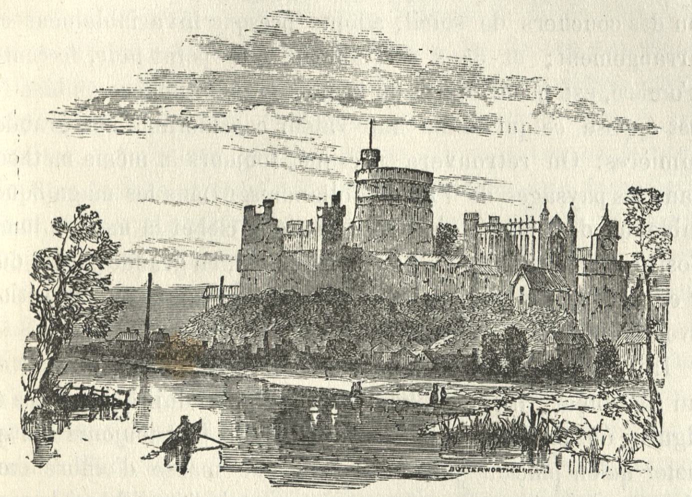


Fig. 4.

n'offrent pas la moindre relation entre elles. Dans la figure 4, (avec les points noirs ou la tonique), chaque chose tombe à

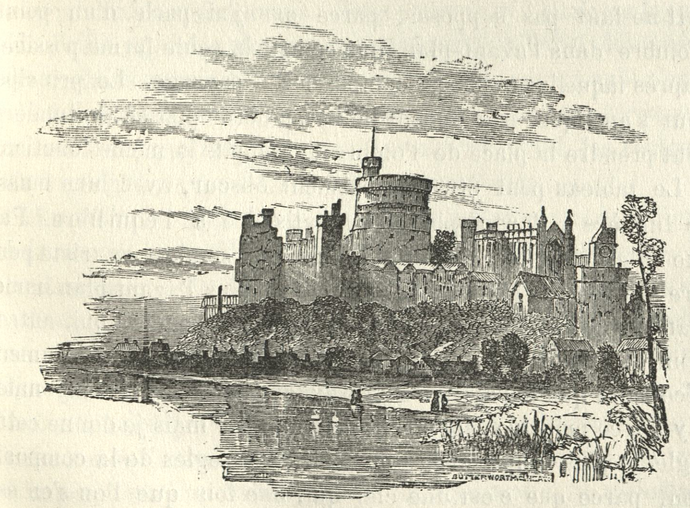


Fig. 5.

sa vraie place et il y a un sentiment d'ensemble, d'achèvement qui manque à la fig. 5.

Les plus éminents peintres paysagistes ont adopté cette forme de composition. Cuyp, qui peint généralement des levers ou des couchers de soleil, adopte presque invariablement cet arrangement; et dans ses tableaux, le point noir, le centre d'ombre, est placé auprès de la plus grande lumière ou bien lui est opposé, ce qui donne une valeur considérable aux grandes lumières. On retrouvera presque toujours la même méthode dans les paysages de l'École hollandaise. Dans les magnifiques tableaux de Turner, où il représente le ciel et la mer, la luminosité extraordinaire qu'ils possèdent est, en grande partie, dûe à ce que les ombres les plus fortes sont mises en opposition avec les lumières les plus vives.

Il n'est pas nécessaire que le centre d'obscurité consiste en un seul objet ; il est quelquefois bon d'introduire un groupe de figures ou une masse de rochers, mais il faut toujours se rappeler qu'en plaçant judicieusement une masse d'ombre dans l'avant-plan, on ne donne pas seulement de l'équilibre à la composition, mais on augmente également l'effet des gradations des distances moyennes et extrêmes.

Il ne faut pas supposer, parce que j'ai parlé d'un point d'ombre dans l'avant-plan, que ce soit la seule forme possible d'après laquelle on puisse composer un paysage. Le principe peut s'appliquer exactement de la manière opposée : la lumière peut prendre la place de l'ombre et remplir la même fonction.

Le tableau peut être entièrement obscur, avec une masse de lumière à l'avant-plan pour satisfaire à l'équilibre. Par exemple, la représentation d'un château sombre et triste peut être relevée par une coulée de lumière dans l'avant-plan immédiat, ce qui rompt ce dernier et égaie les ombres qui, autrement, seraient monotones. De même, il n'est pas absolument nécessaire que le paysage suive exactement la ligne diagonale ; il y a à ce principe des variations sans fin; mais je donne cette règle, la plus simple et la plus claire des règles de la composition, parce que c'est une clef qui, une fois que l'on s'en est assuré, permettra à l'artiste de pénétrer dans les secrets des dessins les plus compliqués et rendra ses études futures plus aisées.

En poursuivant mon sujet, je prévois qu'une petite difficulté peut se présenter. Le danger principal que je semble courir, c'est que l'on puisse se méprendre lorsque je décris toutes les compositions comme étant assujetties à des formes régulières, telles que la diagonale, la pyramide, le cercle et autres formes similaires. Mais c'est seulement de cette façon que je puis arriver à présenter quelque chose de tangible au lecteur; lorsque ce dernier sera suffisamment habitué aux formules et lorsqu'il saura comment les classer et les combiner, il pourra expérimenter, pour son propre compte, l'originalité de la composition. Ainsi que je l'ai dit dès le début, les règles ne sont pas faites pour servir d'entraves à ceux qui les emploient, et il ne faut pas absolument que l'élève s'y tienne strictement. Le but, c'est de donner à son esprit une éducation qui lui permette de choisir avec facilité, et, lorsqu'il a choisi, de savoir pourquoi un aspect d'un sujet est meilleur qu'un autre. Quelques lecteurs peut-être trouveront qu'il est superflu de considérer ainsi la nature comme une chose qui doit être arrangée avant qu'on ne puisse tirer aucune satisfaction de sa contemplation ou de sa reproduction; mais lorsque l'élève commence à analyser la cause de l'effet agréable de certains tableaux, et l'effet désagréable de certains autres, (tout aussi parfaits pour autant qu'il s'agisse du fini et du traitement), il trouvera qu'il peut en attribuer la raison à ce que l'on a, ou que l'on n'a pas suivi, les règles de l'art quelque peu visibles qu'elles puissent être.

En tenant compte des règles, l'artiste n'aura pas de difficulté à conserver à son tableau l'harmonie qui lui est nécessaire. Les petites masses de lumière et d'ombre, aussi petites qu'elles soient, qui sont situées dans les avant-plans, agissent en quelque sorte comme la tonique, ainsi que je l'ai dit déjà, et le plaisir que ressent l'œil à la vue d'une belle composition est assez semblable à celui que donnent à l'oreille de belles harmonies musicales; et si l'arrangement d'un tableau ne saute pas aux yeux à la première impression, si ce qui équivaut à la mélodie ne frappe pas la vue immédiatement, soyez sûr que si ce tableau est agréable à voir, la composition est là, elle existe, quoi

qu'elle puisse être peu apparente et qu'elle ne prime pas tout. De même que la musique n'existe que par le son seul régi par certaines lois, de même est l'effet pictural, qui est une combinaison de certaines formes, de lumières et d'ombres, rassemblées harmonieusement d'une manière semblable à celle de la musique.

Pour le photographe paysagiste, la conclusion à tirer, c'est que, dans la plupart des cas, il doit essayer d'avoir à son avant-plan quelque objet ou une réunion d'objets, qui agiront comme la tonique pour garder au tout son harmonie; et si la nature ne fournit pas elle-même cet objet, l'effet artistique peut souvent être atteint au moyen de l'art, sans pour cela violer la vérité matérielle. Mais je m'étendrai davantage sur ce point dans un autre chapitre.

CHAPITRE V.

DE L'ÉQUILIBRE. — EXEMPLES (*suite*).

Il n'est pas nécessaire que l'objet en vedette, qui doit attirer l'attention, soit placé absolument sur le côté du tableau et sous le lointain. Si l'on examine les meilleurs paysages, on verra qu'il varie très considérablement de position; mais

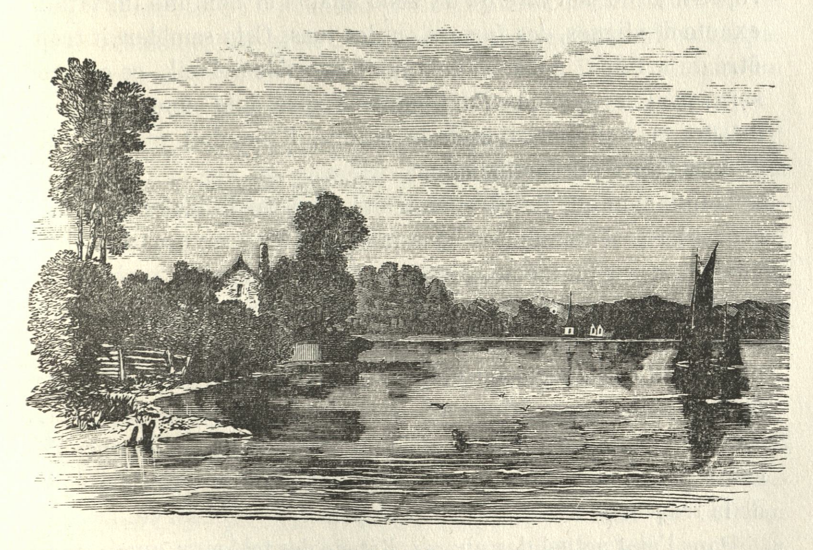


Fig. 6.

si c'est un objet important, on ne le trouvera jamais ni au centre exactement, ni sous quelque autre forme importante ou prééminente de la même grandeur et du même caractère, pas plus qu'en ligne avec cette forme.

Je prendrai comme exemple un paysage sur la rivière, dont le lecteur sera à même d'apercevoir immédiatement par lui-même la construction. Il remarquera qu'il affecte la forme diagonale, et que l'équilibre est établi au moyen du bateau; de même aussi, les masses produites par les principaux arbres sont répétées par la voile, et la petite chaumière blanche trouve son écho dans l'église située dans le lointain.

Dans l'enseignement de l'art, il est bon non-seulement de montrer ce qui doit se faire, mais aussi ce qui doit ne pas se faire. On verra que le nuage situé immédiatement derrière le haut du nuage central suit exactement la forme des branches supérieures, et que le nuage situé au dessus répète également la même forme. La répétition est une qualité qui a sa valeur dans l'art; ainsi que nous le verrons plus tard, elle aide à donner à une partie du tableau une relation pour les autres parties; mais la répétition ne doit être qu'un écho affaibli et non une imitation exacte des lignes, des formes ou des tons. Cela semblerait trop être un artifice, même si cela était agréable à l'œil, ce qui ne sera pas; et quoique l'art puisse règler dans une certaine mesure la représentation de la nature, il ne doit jamais lui donner l'air d'être artificielle.

Maintenant que j'espère avoir été suivi par le lecteur, je lui conseillerai d'étudier les bons tableaux, les gravures; en les analysant par lui même, il verra combien cette simple règle — au-delà de laquelle nous n'avons pas encore poussé — a été observée, surtout dans la représentation des paysages. Et cependant cette règle est bien simple : un petit point d'ombre ou une ligne d'opposition, agissant comme équilibre du tout. J'irai même jusqu'à dire que s'il fait cela avec connaissance de cause pour la première fois, il sera étonné de la régularité et de la fréquence avec lesquelles ce principe est observé.

Dans l'état actuel des choses, l'étude des tableaux aura, pour l'élève, un meilleur effet que l'étude de la nature, laquelle, n'étant pas guidée, ne pourrait produire chez lui qu'un goût vague et mal assis.

L'étude des tableaux le rendra familier avec ces méthodes

qui ont servi à les produire et le guidera, au moyen des principes généraux de la composition, dans sa recherche des beautés de la nature, qui sont sans nombre et qui, avant cela, passeraient inaperçues. Si je prends la meilleure collection de paysages qui me vienne à l'esprit pour le moment, celle qui, en même temps, brille par son excellence, parce que ces tableaux sont l'œuvre d'un homme dont le génie était assez puissant pour le placer au dessus et au delà de toutes les règles (s'il avait cru bon de rejeter ces dernières), je recommanderai à l'élève d'aller à la *National Gallery* à Londres et d'examiner bien attentivement la collection de Turner : s'il ne peut voir les peintures originales, qu'il se procure les volumes de l'*Art Journal*, dans lesquels sont admirablement gravés ces tableaux étonnants. S'il le peut, qu'il oublie la couleur exubérante, la poésie et l'imagination qui brillent à un si haut degré dans les œuvres de Turner, et qu'il examine prosaïquement la construction de ces tableaux; ou plutôt, qu'il se restreigne au seul point que j'ai indiqué : lorsqu'il s'en sera bien assuré, il pourra faire un nouveau pas sans avoir à craindre de revenir en arrière.

Je prendrai quelques exemples au hasard; j'attirerai d'abord l'attention sur le paysage du Devonshire. « Crossing the Brook » (le passage du ruisseau), où le chien dans le ruisseau forme le centre d'équilibre de la composition; maintenant tournons-nous vers le « Téméraire », et remarquons que la bouée remplit la même fonction.

Dans « Brighton Chain Pier » (la jetée de Brighton), « The Sun rising in the mist » (le soleil se levant dans le brouillard), « Ancient Rome » (l'ancienne Rome), « Spithead », « St-Michael's Mount » (Le Mont St-Michel), « Stranded Vessels off Yarmouth » (bateaux échoués à Yarmouth), « Fishing Boats » (bateaux de pêche), et toutes les autres vues de mer, on trouvera toujours pour remplir le même office, soit une bouée, un tonneau, une ancre, soit un bateau, soit une épave, etc.

Dans le « Polyphemus », les proues sombres des bateaux, en tranchant sur le ciel, donnent une puissance étonnante à cet admirable lever de soleil. Il en est de même pour les paysages

proprement dits. Voyez « Petworth Park », et notez la forme sombre du daim debout près de la lumière de l'avant-plan; elle semble avoir été faite en dernier lieu, mais sans elle, l'harmonie n'eût pas été complète. Dans ce tableau original, représentant une scène de Boccace, appelée « The Birdcage » (la cage), on verra qu'un point *blanc* — le livre de musique jeté à terre — a servi à compléter l'équilibre. Remarquez comment, presque toujours, il place son ombre la plus intense en juxtaposition immédiate avec sa lumière la plus éclatante; un excellent exemple s'en trouve dans ses : « Dutch Boats in a Gale » (Bateaux hollandais pendant une tempête). Voyez aussi et remarquez ses fantaisies les plus extravagantes, peintes lorsque son génie l'avait quitté, selon certaines gens, ou bien qu'il confinait presque à la folie : Turner s'est toujours strictement conformé aux simples règles de la composition. Par exemple, dans les « Whalers » (Baleiniers) et dans cette peinture enchanteresse et étonnante d'une chose aussi prosaïque qu'un train de chemin de fer, à laquelle il a donné le nom de « Rain! Steam! Speed » (« Pluie! Vapeur! Vitesse! ») Et si le plus grand peintre de paysage qui ait vécu a pu approuver ces règles et y plier son puissant génie, ce n'est pas au commençant, ni même à l'artiste fait, de dire : « L'art est au-dessus des règles, qui ne sont qu'un frein à l'invention et une entrave à l'imagination ».

Après cette étude, après avoir acquis quelques connaissances de la composition picturale élémentaire, après avoir remarqué comment cette construction a été observée par les peintres, l'élève pourra se tourner vers la nature, étudier les objets soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, analyser chaque objet ou chaque groupe d'objets qui lui paraissent avoir un effet agréable; il trouvera, dans une certaine mesure, que la cause du plaisir, qu'il a ressenti en les regardant, commence à poindre dans son esprit. Qu'il se demande, même tout au commencement de ses connaissances, s'il regarde la nature avec la même indifférence qu'auparavant; s'il n'a pas découvert au moyen de l'art, de nouvelles sources de plaisir, auxquelles il n'était pas habitué auparavant et dont il ne s'était jamais soucié. S'il a éprouvé

des sensations et des jouissances nouvelles, il a atteint le but en vue duquel ces leçons ont été écrites, et il peut lire celles qui vont suivre; sinon, il fera mieux de laisser les choses là, ou bien d'essayer de nouveau en se reportant en arrière.

Je fais cette question le plus tôt possible, parce que si l'on n'a pas bien compris le sujet des trois derniers chapitres, si on ne se l'est pas, pour ainsi dire, bien incorporé, tout ce que j'ai à dire plus loin ne paraîtra être absolument que de la confusion.

CHAPITRE VI.

UNITÉ.

Dans un chapitre précédent, j'ai parlé de l'unité comme formant un des constituants essentiels de toute composition. Peut-être eût-il mieux valu examiner alors ce que l'on entend par unité, mais cela m'aurait retardé dans l'exposition de la loi de l'équilibre et du contraste, sur laquelle je désirais attirer l'attention du lecteur dès le début.

En parlant de l'unité comme de l'un un des éléments essentiels de la composition, j'ai la conviction que, quelque beautés que puisse renfermer un tableau, quelqu'exacte imitation de la nature qu'il puisse être, aussi correct que soit l'arrangement des lignes, aussi belle que soit sa couleur, aussi loin que le fini en ait été poussé, aussi grande que soit la dextérité du tour de main, — malgré tout cela, l'œil n'aura pas un sentiment complet de satisfaction si les lumières sont éparpillées, si l'ampleur d'ombre et de lumière n'existe pas, ou si l'on voit, sur la même toile, deux épisodes ou davantage qui n'aient pas de rapport entre eux.

On a défini correctement l'unité en disant que « c'est la clef de voûte de la nature, et qu'elle exprime l'harmonie de l'esprit divin, ainsi qu'il est rendu dans la création. » Et l'on ne peut arriver à l'unité que par une étude des premiers principes.

C'est la loi de la nature que le principe doit précéder les détails; dans la Genèse, dans l'histoire de la création du monde, on décrit toujours le dessin général, comme ayant été exécuté le premier, les détails sont venus après.

L'unité est une chose si simple que souvent on n'en tient pas

compte; mais il n'est aucun succès ni aucune autre qualité qui puissent en compenser l'absence dans un tableau, ainsi que je l'ai déjà dit. Dans les photographies, où il n'y a pas de couleur qui puisse empêcher l'attention de se fixer sur le dessin, l'unité est surtout nécessaire. C'est l'absence d'unité dans l'arrangement des figures d'un paysage photographique qui trouble la beauté d'une production qui eût pu être réellement belle. Trop souvent, on éparpille des figures, dont les vêtements ne s'harmonisent pas avec le paysage, et cela dans l'avant plan, sans qu'elles aient aucun rapport entre elles, ou sans que leur présence soit justifiée par rien; et alors l'unité est fort compromise, si elle n'est totalement perdue.

Semblable en cela à la plupart des éléments qui constituent un bon tableau, l'unité est une chose plus facile de sentir que de décrire; mais je ne crois pas être éloigné de la vérité en disant pour la définir, qu'elle est le lien de toutes les parties du tableau qui en fait un tout parfait. La fonction de l'unité est de combiner et de mettre à leur point toutes les qualités secondaires, telles que la variété, le contraste, la symétrie, etc. Elle est également opposée à l'éparpillement des lignes, des idées ou des lumières dans un tableau.

Dans la nature, si la lumière est arrêtée tout net dans son passage, elle devient plus irritante pour l'œil, quoique la somme totale en ait été diminuée. Nous pouvons supporter la splendeur non interrompue et pleine du soleil couchant, mais lorsque les rayons en sont divisés ou coupés en passant à travers un écran de feuilles et de branches, l'œil le moins développé en reçoit une mauvaise impression. Ce sentiment d'irritation, qui est causé par des taches de lumière, devra être étudié plutôt lorsque nous traiterons le sujet de la lumière et de l'ombre, et nous en parlerons en son lieu et place. Cependant il faut considérer une unité de lignes et une unité d'action, surtout dans la composition des figures. Mais l'unité de but est aussi nécessaire à l'expression d'un paysage que l'est l'unité d'action pour la figure. Tous les objets doivent sembler converger vers un point, aussi dissemblables qu'ils puissent être par eux-mêmes.

Aussi grande que puisse être la variété dans les caractéristiques majeures de la vue, il doit y avoir certaine conformité de ton et de relation de lignes.

Lorsqu'on photographie un objet quelconque, paysage, portrait ou groupe de figures, il faut avoir une idée dominante qu'il faut maintenir. Le fait que je viens de signaler ne doit pas être obscurci par la confusion. L'œuvre doit constituer un tout; elle doit prononcer entièrement sa signification propre; il ne doit y avoir rien de laissé à une explication verbale. Un tableau ne doit pas nécessiter quelqu'un qui en fasse le boniment; un tableau qui ne dit pas par lui-même ce qu'il signifie est aussi ennuyeux qu'un livre bondé de notes et d'annotations destinées à expliquer ce qui ne devrait pas demander d'explication. Dans tout paysage, il se trouvera toujours quelque objet d'une importance supérieure au restant, auquel toutes les autres parties sont subordonnées et vers lequel tous les autres objets semblent tendre. C'est le devoir du photographe de choisir pour son appareil, une position telle qu'elle augmente l'effet, de manière à tirer le maximum de l'objet principal ou sujet du tableau et à ne permettre à aucune autre chose de moindre importance d'enlever ce maximum d'effet. On trouve un exemple très fréquent de la perte de l'unité dans une photographie par la position et l'action données aux figures. J'ai dans mon portefeuille un exemple, dont la description fera voir combien de mal peut être causé par un manque de respect de l'unité.

La scène représente une allée à la campagne, traversée par un ruisseau et terminée par des arbres. A moitié chemin, on voit, croissant sur la rive couverte de fleurs, le tronc et les racines noueuses d'un grand chêne, qui reçoit la lumière principale; cette lumière est réfléchie par l'eau et diffusée graduellement dans tout le paysage. A la gauche, s'allongent les branches sombres et gracieuses d'un sycomore, qui, en s'étendant en partie sur le tronc du chêne et par l'opposition de leur feuillage sombre placé dans l'ombre, augmentent l'éclat de la masse de lumière principale et aident l'œil à se diriger vers

l'objet principal. Il n'y a pas de masse de lumière aussi grande et aussi haute en ton que celle qui se trouve à l'entour du tronc; pas une ligne n'est hors de place, et c'est dans l'ensemble une de ces scènes sur lesquelles l'œil aime à s'arrêter et qui peut être parfaitement rendue par la photographie.

Et malgré tout cela, c'est une de ces choses des plus blessantes à l'œil que j'aie vues. Et la cause de ce sentiment provient d'une partie fort petite de ce tout; mais elle est tellement éclatante que je conserve cette photographie, non pas pour la regarder, mais pour me mettre en garde. Dans le centre, se profilant nettement contre la lumière et posée exactement vis à vis de l'objectif, se trouve cette figure qui n'a aucun rôle, et qui, en apparence, ne se soucie pas le moins du monde du paysage enchanteur qui l'environne. Et c'est ainsi qu'une des plus belles photographies que je connaisse est gâtée par une incongruité ridicule qui détruit toute unité. S'il s'était trouvé à sa place deux ou trois enfants de la campagne, cueillant des fleurs sur la rive ou s'occupant à toute autre chose qui dépeigne la campagne, ils auraient paru être un assemblage de bijoux dans la monture qui leur convient.


Fig. 7.

La même remarque s'applique également aux portraits et aux groupes, dont nous parlerons plus complètement lorsqu'il en sera temps, parce que le sujet sera traité d'une façon plus développée dans la partie consacrée à la lumière et à l'ombre.

Dans ce chapitre, j'attire l'attention plutôt sur un principe que sur de simples règles qui peuvent être exprimées en un certain nombre de mots. Mais je dois insister tout spécialement et au plus tôt sur cette idée prédominante, que tout tableau, pour être réussi, doit avoir une unité de but ou d'intention, une unité d'épisode, une unité de pensée, une unité de lignes, une unité de lumière et d'ombre. Chaque chose doit avoir une signification, et la signification doit en être l'objet du tableau; il ne doit être rien laissé de côté.

Je désire plus ardemment qu'on sente ce qu'est l'unité, par

ce que l'unité et l'équilibre réunis constituent les principaux éléments mécaniques de l'effet pictural, parce qu'ils peuvent exister en dehors de tout épisode ou de toute intention dans un tableau, quoique l'expression convenable d'un épisode soit une partie de l'unité, ce qui semble paradoxal.

Ces deux conditions, l'équilibre et l'unité, doivent, par conséquent, être bien comprises tout d'abord. Les autres éléments de l'harmonie, tels que ceux qui ont trait à l'intention, la subordination, etc., ne sont pas les moins importants, mais ils seront d'autant mieux compris et exprimés, lorsque l'élève aura poussé plus loin son étude des éléments plus mécaniques; il en est ainsi d'un homme, qui ne peut exprimer d'une manière intelligible les idées qu'il a conçues, s'il n'a appris une langue et sa grammaire, ou les lois de la construction.

L'équilibre et l'unité sont des principes de la construction, sur lesquels doit être basée chaque intention que l'on veut exprimer dans le tableau. J'attache une importance d'autant plus grande à cette idée initiale qu'il est arrivé trop souvent que l'éducation artistique donnée aux photographes a plutôt porté sur les pensées à exprimer que sur la manière de les exprimer; et il est de toute inutilité de vouloir apprendre à un homme à écrire la poésie, avant qu'il n'ait appris à épeler.

CHAPITRE VII

EXEMPLES (*suite*). — EXPRESSION.

J'ai commencé ce livre avec le projet bien arrêté de relier tout ce que j'ai à dire sur l'effet artistique en photographie, et de démontrer l'application à notre art des différentes formes de la composition. Il me semble donc que le moment est venu de donner un croquis d'une photographie, montrant de quelle manière les règles — tout au moins celles qui sont déjà posées — ont guidé le photographe dans le choix de son sujet.

Le croquis que l'on a sous les yeux (fig. 8), donne la configuration générale d'une délicieuse petite photographie, prise dans la région des lacs anglais. — « Derventwater, Cats Bells dans le lointain », par M. Mudd.

Je puis signaler ici comme un exemple frappant de la possibilité pour un photographe de faire ce qu'il désire avec les matériaux dont il dispose, ce fait que l'on rencontre rarement un paysage de M. Mudd dont la composition ne s'approche de la perfection. Dans toute une collection de ses œuvres que j'ai devant les yeux, c'est à peine si je puis en choisir deux ou trois dans lesquelles on sente un manque d'équilibre, d'unité et d'harmonie; et ces quelques exceptions sont des vues purement locales ou des reproductions d'endroits intéressants par leur association, mais qui semblent n'avoir pu donner davantage dans les mains de l'artiste. Quoique l'art soit convenablement dissimulé, l'œil exercé arrive à découvrir et à admirer les nombreux et ingénieux stratagèmes employés pour cacher un défaut, pour faire ressortir une beauté,

ou pour mettre davantage en relief l'objet principal de son sujet. Tout le monde a admiré les charmantes vues de

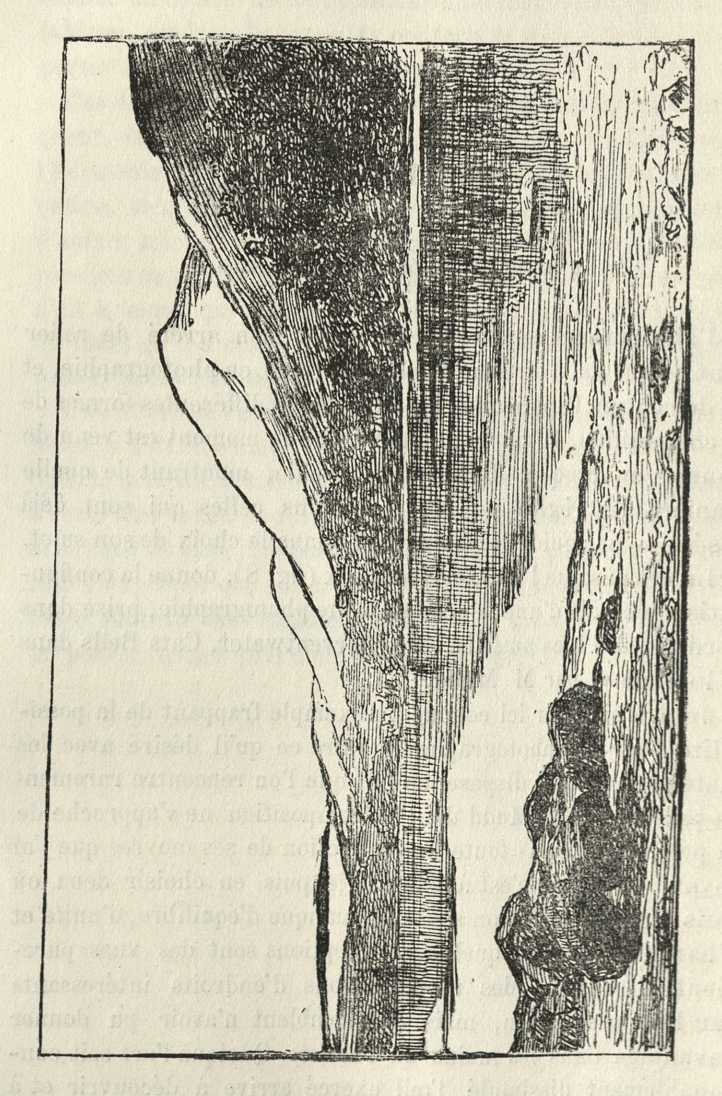


Fig. 8.

M. Mudd; mais peu de personnes ont pris la peine de se demander à quelle cause il fallait attribuer cette supériorité, et

elles se sont contentées de l'attribuer à la connaissance parfaite du procédé au collodion et à l'albumine, méthode opératoire qu'il a faite sienne, mais qui, malgré toute son excellence, n'entre pas en ligne de compte dans l'arrangement ingénieux de ses sujets. Les mêmes remarques s'appliquent également aux productions de M. Bedford. Dans les œuvres de ces artistes, rien ne semble être fait sans but. S'il y a une figure, elle remplit une fonction importante dans la composition, soit pour guider l'œil, pour donner plus de relief à un point, pour reculer la distance, soit pour rassembler des lumières ou des ombres éparpillées, ce qui amène l'ampleur et fait éviter la confusion. Si le point de vue permet un avant-plan pittoresque, (et par ce moyen, bien souvent, un objet principal sans aucun intérêt artistique peut donner un tableau intéressant), il est pris et présenté; rien ne semble être oublié qui puisse augmenter l'effet ou concourir à plaire à l'œil. Et comme cela se présente dans le grand nombre de vues prises par ces artistes, on ne peut pas en faire remonter la cause au hasard, mais bien au résultat des connaissances.

Le croquis ne donne qu'une idée très imparfaite de la photographie. Quoi qu'il en soit, la photographie a été vue, j'en suis sûr, par un si grand nombre de mes lecteurs que ce croquis imparfait suffira à rappeler l'original, et je m'excuse vis-à-vis de M. Mudd de donner une reproduction si imparfaite de sa belle œuvre.

La première chose qui frappera le lecteur de cet ouvrage, s'il regarde l'original, c'est la manière admirable avec laquelle l'équilibre a été obtenu, au moyen des rochers de l'avant plan; ensuite, la distance immense que l'on sent entre l'avant plan et les montagnes dans le lointain. Cet effet a été obtenu presqu'entièrement par l'arrangement et la disposition des pierres noires du premier plan. Si la position de l'appareil avait été changée seulement de quelques pieds, soit à droite, soit à gauche, on n'aurait eu qu'une vue très différente et de beaucoup moins de valeur. Dans un cas, les pierres n'auraient plus été prises dans le tableau, et le lointain eut semblé plat; dans

l'autre, les pierres se fussent trouvées ou bien dans le centre, le point le plus faible, ou bien du côté droit du tableau, sous les arbres sombres du second plan, ce qui amenait toute la lumière d'un côté et toute l'ombre de l'autre.

Pendant que j'écrivais ce chapitre, j'ai reçu la visite d'un jeune artiste qui a commencé l'étude de son art en lisant un manuel du dessinateur, par Howard. Il me disait qu'en reportant les pierres au côté droit, on produirait la forme dite « en coin », qui est d'un usage fréquent chez les peintres paysagistes. Cela est très vrai, et se rapporte à tout ce que j'ai déja dit, parce que toute forme angulaire doit plus ou moins, se rapprocher de la forme du coin, qui est la base de la plupart des plus belles compositions.

Que l'élève se mette bien dans l'esprit, cependant, que la première maxime, lorsqu'on arrange les masses d'après cette forme, c'est que la *pointe du coin doit être soutenue*. Sans cette précaution, le tableau donnera cette impression de malaise que certaines des masses principales vont glisser et tomber. Et je veux ici mettre les lecteurs en garde contre l'erreur de mon jeune ami : c'est de poser des conclusions précipitées et imparfaites résultant d'une connaissance superficielle des noms techniques sous lesquels on désigne les diverses formes de composition, si cette connaissance n'est pas accompagnée d'une compréhension des principes sur lesquels l'effet pictural doit être basé. Je recommanderai vivement à celui qui lit ces leçons de donner à sa lecture une consécration pratique, en essayant de faire des photographies dans lesquelles les règles de l'art reçoivent leur application. Au-dessus de toutes choses, évitez cette parade, fallacieuse et semblable à celle du perroquet, de la terminologie de l'art qui, sans la pratique de l'art, est un objet de risée pour tous les gens sérieux.

Une des qualités les plus précieuses de la photographie, qui a fait naître ces remarques, c'est son expression parfaite. Ce n'est pas autant le repos qu'une sérénité parfaite. Cela donne à l'esprit l'idée d'une de ces journées délicieuses, dont on en a une douzaine tout au plus en une année, alors que le

soleil brille avec une lumière blanche, et que le vent se fait si peu sentir, que l'on peut entendre l'abeille bourdonner, et la truite sauter dans le lac — un de ces jours, où, pour le photographe, la chance vient en aide à l'art, mais également aussi où l'art aide le hasard, pour un photographe tel que M. Mudd, qui ne se contente pas de la vérité inconsciente d'un simple miroir.

J'ai parlé de l'expression de cette vue. On peut douter qu'une chose telle que l'expression, soit possible en photographie; mais cela existe, et à un très haut degré. Certaines vues demandent à être rendues d'une manière étincelante et vive; d'autres avec toute la rigueur mathématique d'un art mécanique; d'autres, encore, s'expriment mieux par la mélancolie d'un crépuscule qui approche. J'ai devant moi deux photographies : l'une représente si exactement l'effet du commencement du matin que l'on sent, en la regardant, l'air frais et vivifiant de cette période du jour. Il est difficile d'expliquer comment cela est obtenu. La scène représente les environs d'une ville autour de laquelle coule une rivière. Le lointain se compose de collines. Le soleil, en brillant sur les toits d'ardoise des maisons du lointain, produit une foule de petites plaques étincelantes de lumière qui, cependant, sont bien groupées ensemble. La rivière également brille au soleil, en formant une large ligne ondoyante de lumière s'étendant à travers la vue; l'avant plan se compose d'un talus escarpé. Dans cet état, la photographie semblerait être comme éparpillée et sans unité; mais sur le talus se trouve une jeune fille avec un panier, recueillant des fougères. La figure est de beaucoup le point le plus noir du tableau, mais en revanche elle possède quelques touches de lumière intense, produites par cette puissante lumière du soleil, qui rassemble et répète les lumières dans le lointain et sur la rivière. Cette figure a pour effet de donner de l'harmonie au tout. Comme conclusion les lumières scintillantes, comme la rosée pétillante, donnent l'effet du grand matin; mais ces lumières, si elles n'étaient pas corrigées, produiraient un désagréable effet d'éparpillement,

lequel est contrebalancé par la figure qui remet tout au point.

L'autre vue représente la mare à Burnham-Beeches; l'on y ressent parfaitement l'effet du commencement du crépuscule. Le soleil s'abaisse derrière un rideau d'arbres, en frangeant de lumière les bords des branches et des troncs. La masse d'ombre la plus obscure se trouve dans le centre du tableau, rehaussée par quelques canards blancs sur le bord de la mare, ce qui sert à donner un peu de vie et d'éclat à la seule partie du tableau qui courait le danger de manquer d'éclat. Il n'y a pas de personnage, et toute l'expression est celle de la solitude et de la mélancolie.

En consultant mon portefeuille, je retrouve une autre photographie qui sera également un exemple à l'appui de ce que j'ai avancé; elle exprime la nature par un jour de brise. Elle n'a pas l'apparence d'un mouvement en quelque sorte pétrifié, ce qui est quelquefois le défaut des photographies instantanées de la mer, mais on sent que le vent agite les arbres, quoi qu'il soit évident que rien n'a remué pendant qu'on prenait la photographie, et la pose doit avoir été assez longue. Les nuages, pris sur un négatif séparé, semblent courir rapidement dans le ciel.

J'espère que ces exemples tendront à démontrer que la photographie, même dans le paysage, ne doit pas être cette chose sans vie que l'on trouve dans la plupart des productions ordinaires.

CHAPITRE VIII.

PRATIQUE. — CHOIX D'UN SUJET.

Nous avons considéré maintenant la composition basée sur la ligne diagonale; c'est à cela qu'ont été consacrés principalement les chapitres précédents. Le moment est venu de dire quelque chose de la composition du paysage en général; d'autant plus que j'ai déja recommandé à l'élève de faire suivre l'étude de ces leçons par des essais pratiques, qui ne seront que des applications éventuelles des règles soumises à son attention. Par conséquent, il est nécessaire de donner quelques conseils sur la manière générale de procéder dans la représentation d'un paysage.

Dans les vues où il n'y a aucun objet extraordinaire qui puisse suffire par lui même à fixer l'attention, l'élégance, dans la composition du paysage, demande des combinaisons de lignes qui contrastent les unes avec les autres. D'abord, un bel avant-plan vigoureux, qui, spécialement en photographie, doit être employé pour corriger et dominer les parties du tableau qui se trouvent au-delà du contrôle de l'artiste; ensuite, un second plan qui se fonde délicatement dans les montagnes situées à l'arrière-plan et dans le ciel.

Il faut que les lignes, l'ombre et la lumière, soient arrangées de telle sorte que l'œil soit guidé et, pour ainsi dire, attiré par le tableau et qu'il lui soit permis de se reposer sur cette représentation; il faut qu'une chose quelconque soit le thème qui a servi à édifier l'œuvre. S'il existe dans la vue des lignes désagréables qui ne peuvent être évitées soit en changeant de posi-

tion, soit en opposant d'autres lignes, ou des masses de lumière et d'ombre dans l'avant-plan, il faut avoir recours à l'arrière-plan, au fond, — le ciel — et, par une disposition artistique des nuages, on peut souvent remédier beaucoup à une composition plus que médiocre.

Il y a diverses choses, toutes dignes de la plus sérieuse attention, que le photographe aura à considérer avant qu'il ne prépare ses bagages et qu'il ne se mette en campagne. La première est purement météorologique.

Il ne sert à rien d'être un opérateur adroit et plein de ressources, si le temps ne se prête pas favorablement à la photographie; tous les efforts que l'on pourrait faire sont dépensés inutilement pour des sujets qui auraient pu donner beaucoup mieux dans des circonstances plus propices. Il n'est rien de plus ennuyeux, pour un photographe consciencieux, que de savoir qu'il aurait pu atteindre à un plus grand degré de perfection que celui qu'il a obtenu, sauf cependant, peut-être, la possession d'un négatif trop bon pour qu'on le détruise, mais pas suffisamment bon pour qu'on l'imprime, c'est-à-dire un négatif auquel il manque juste assez de perfection pour causer du regret de l'avoir jamais fait.

Le meilleur jour, le plus parfait pour le paysage proprement dit, c'est celui où l'atmosphère n'est pas agitée par le vent; et lorsque je dis le paysage proprement dit, je ne comprends pas les marines, qui sont peut-être plus grandioses, si pas plus belles, par un grand vent qu'à l'état de calme absolu. On a dit que la nature est insipide lorsqu'elle est au repos, et qu'il vaut mieux sacrifier un peu de la netteté que d'arriver à la monotonie; mais, en mettant à part toute considération photographique, qu'y a-t-il de plus beau que le calme majestueux d'un paysage au repos? Le grand charme d'un beau crépuscule réside plus spécialement dans la sérénité et la quiétude qui règnent à cette époque de la journée, lorsque, ainsi que l'a dit le poète :

L'air tout entier respire une solennelle tranquillité.
« *All the air a solemn stillness holds.* »

et à cause de cela, bien plus que par suite de l'évanouissement de la lumière et de la chûte du jour.

Incidemment, en ce qui concerne le crépuscule, je ferai remarquer un effet de contraste. En se promenant à la campagne le soir, qui donc n'a pas ressenti combien l'effet du crépuscule est augmenté et relevé par un bruit quelconque, tel que celui d'une barrière que l'on ferme ou les aboiements d'un chien dans une ferme voisine ?

De tous les défauts que renferment les photographies, considérées comme tableaux, le pire de tous est celui qui provient du mouvement des objets photographiés. Cela s'applique surtout au feuillage; et si ce défaut existe dans un négatif, il vaut mieux détruire ce cliché à l'instant même.

En règle générale, les jours calmes conviennent mieux aux eaux dormantes. Il est vrai que des coups de vent qui effleurent un lac, ajoutent de la surface à l'eau et donnent de la vie et de la vivacité à un tableau, mais il y a une beauté réelle et très grande dans les réflexions produites par l'eau, que notre art parvient à rendre si parfaitement.

Nous ne parlons de la lumière qu'en second lieu, parce que si le sujet ne se trouve pas dans des conditions convenables pour le photographier, il est inutile qu'il soit bien éclairé. Comme axiome, la plupart des paysages doivent être éclairés par le soleil. Il est certain que la nature semble plus belle à la lumière du soleil qu'à l'ombre. (Il y a, naturellement, des exceptions). Un paysage, sans soleil, surtout si la vue est étendue, est généralement plat et sans tonalité; et ce manque de vigueur ne sera pas diminué par la reproduction photographique. En effet, si un sujet manque d'ampleur dans l'ombre et la lumière pour donner le relief, les ressources du photographe paysagiste sont trop limitées pour lui permettre d'atteindre à cette qualité précieuse, et tous les essais que l'on fait pour arriver à ce but, n'aboutissent qu'à la dureté; d'ailleurs, quel est celui qui préfère l'effet froid, triste, prosaïque de la lumière du jour à ce brillant et réjouissant effet du « sourire de la nature » ?

En choisissant un jour de soleil, il ne faut pas pour cela que nécessairement le ciel soit sans nuages; au contraire, le ciel bleu est, dans une certaine mesure, non-actinique. Et de même, le meilleur jour à choisir pour faire du paysage photographique, c'est lorsque les nuages blancs flottent paresseusement dans le ciel, en cachant de temps en temps le soleil, un jour qui succède souvent à la pluie, lorsque la nature semble plus gaie et plus fraîche.

La chose dont nous devons nous occuper maintenant, c'est le choix d'un sujet, et c'est alors que l'élève montrera s'il a quelque aptitude artistique.

Que l'on me permette ici de demander que l'on suive mon conseil au sujet d'une chose : résolvez-vous à vous contenter d'abord d'un seul sujet ; travaillez-y avec tout votre cœur et toute votre âme jusqu'à ce que vous ayez obtenu la meilleure représentation possible. Faites-vous à cette idée que vous devez produire une œuvre de premier ordre, même si cela devait prendre un été tout entier.

Il vaut mieux triompher complètement d'un sujet (aussi bien comme étude que comme tableau), que de produire indifféremment une quantité de choses ordinaires, médiocres, faibles, sans accents. Si l'on ne désire qu'une série de simples photographies, il vaut mieux envoyer n'importe qui pour les faire. cela coûtera également moins cher; mais l'étude nécessaire à la production d'un paysage photographique parfait est digne de l'attention d'une intelligence supérieure.

Et maintenant se pose la question : comment produire une œuvre de premier ordre ?

Il est inutile de prendre avec soi sa chambre lorsqu'on visite pour la première fois un pays inconnu, en quête d'un sujet. Lorsque vous aurez choisi votre sujet et que vous êtes certain qu'il donnera un bon tableau, il faut qu'il absorbe entièrement votre attention. Considérez-le, comme le ferait un peintre, s'il avait l'intention d'en faire un tableau important; étudiez la meilleure heure du jour, regardez-le plusieurs fois pendant la journée, afin de remarquer combien le changement de position

du soleil peut altérer la lumière et l'ombre et la forme des masses. Trop souvent, les photographes ont l'habitude de travailler avec le soleil derrière la chambre, afin d'avoir autant de lumière que possible sur le sujet; ils oublient alors que ce n'est pas la lumière seule qui est nécessaire, mais bien la lumière et l'ombre combinées.

Le charme de la lumière du soleil dépend beaucoup de l'aspect. Il faut que l'élève se pénètre bien de cela.

Quelques sujets valent mieux avec le soleil venant de côté, d'autres ressortiront davantage si le soleil éclaire la vue un peu plus de derrière, en effleurant seulement encore de ses rayons les bords des objets.

Lorsqu'on a choisi le sujet, il faut déterminer le point de vue exact; cela vous laissera moins à penser lorsque vous apporterez votre chambre le jour suivant. Déplacez déjà toutes les branches qui pourraient gêner la vue, et enfin, demandez-vous s'il n'y aurait rien d'autre à faire encore pour obtenir une composition supérieure. Déterminez dans votre esprit, s'il est nécessaire d'avoir dans l'avant-plan, un point obscur ou brillant pour obtenir l'équilibre; si une figure convenait, quel genre de figure il faudrait prendre, en vous souvenant toujours que le drap fin et les chapeaux noirs ne vont pas avec un paysage, et qu'il faut toujours conserver l'harmonie entre la nature animée et la nature inanimée.

Lorsque vous êtes parfaitement sûr que votre vue se présente sous le meilleur aspect possible, que vos figures, que tout est prêt, vous pouvez seulement alors commencer à penser à vos produits chimiques, que je considère plutôt comme des outils, qui sont entièrement à vos ordres, que comme une série de problèmes scientifiques, au sujet desquels vous allez faire des expériences.

CHAPITRE IX.

RÈGLES ÉLÉMENTAIRES.

Lorsqu'on veut représenter une scène prise dans la nature, il y a beaucoup de choses dont il faut tenir compte, parmi lesquelles il en est qui sont évidentes par elles-mêmes, mais qui doivent être mentionnées maintenant, dans l'intérêt de la méthode et pour l'éducation de ceux qui ne sont pas encore parvenus même à la période élémentaire de l'art.

Les lignes parallèles donnent prise à une certaine critique. Si l'horizon est borné par une ligne droite, le plan moyen ou l'avant-plan doivent avoir du mouvement. Souvent on y arrive, en changeant de position, de manière à obtenir une vue perspective de l'avant-plan. Il suffira souvent d'un déplacement de quelques mètres pour changer complètement les lignes d'un tableau.

Une élévation de face d'un objet est rarement aussi pittoresque que le même objet vu en perspective ainsi que le démontre l'exemple suivant.

La figure 9 est prise d'une vue stéréoscopique, légèrement exagérée dans le but de rendre plus palpables les défauts de la composition.

Les lignes parallèles des tours sont à angles droits avec les lignes parallèles de la rivière, et le buisson d'aulnes occupe au centre une position proéminente : il ne peut y avoir de plus mauvais arrangement. En se déplaçant de 40 à 50 mètres le

long de la rivière, on aura une vue comme celle de la figure 10, qui est entièrement conçue d'après les règles de la composition, telles qu'elles ont été établies dans les chapitres précédents. Quelques écrivains ont dit que l'artiste, n'étant pas plus grand que le divin Créateur de la nature, il ne faut pas essayer de faire un choix dans la nature ou tenter de l'embellir. Alors, les photographies prises de l'un ou de l'autre des points indiqués par ces croquis, seraient également vraies,

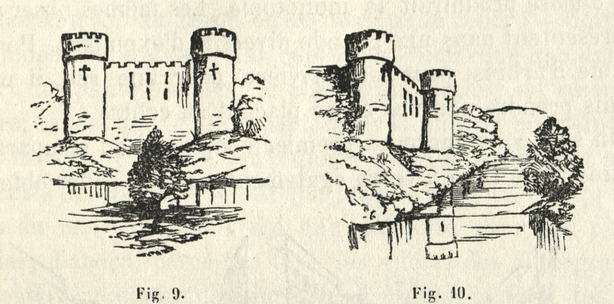


Fig. 9. Fig. 10.

mais la figure 9 serait probablement la manière dont ces écrivains représenteraient le château, et la figure 10 montrerait le même sujet représenté par un artiste. Je laisse au lecteur le soin de choisir celle qu'il préférerait.

Quoique les lignes droites soient généralement défectueuses lorsqu'il y en a beaucoup qui se dirigent parallèlement dans le même sens, il arrive que dans un paysage, il est précieux d'avoir quelques lignes droites, qui donnent de la variété par leur opposition aux courbes, naturellement plus gracieuses, et par le sentiment de stabilité qu'elles donnent au tableau.

Quelquefois, on produit un contraste agréable aux lignes ondulantes d'un paysage, par l'introduction de quelques lignes parallèles dans le lointain et dans le ciel. Un certain nombre de lignes droites finissent par acquérir souvent une extrême valeur dans un tableau où dominent les lignes courbes. Les lignes d'une construction située sur une éminence ou bien encore vue à travers des arbres, ajoutent toujours à l'effet pittoresque. Dans l'intérieur d'une cathédrale ou d'une église, la répétition

des lignes droites des colonnes donne une idée de stabilité et de grandeur que l'on n'obtiendrait par aucun autre moyen.

Si un tableau est divisé par le milieu, une des moitiés ne doit jamais être la reproduction, le facsimile de l'autre. Par exemple, cet effet se produirait si l'on devait photographier la nef d'une église en se plaçant au centre du bas côté.

La répétition des piliers, qui ont l'air de fuir, produit la grandeur, mais la répétition exacte des mêmes piliers sur le côté opposé produirait la monotonie. Les mêmes observations se présentent dans une grande diversité d'exemples. Pour une avenue d'arbres, pour une rivière, pour une rue, il ne faut jamais prendre une vue en se plaçant au centre.

On s'en convaincra au premier coup d'œil en comparant les figures 11 et 12; on verra également combien l'effet obtenu est

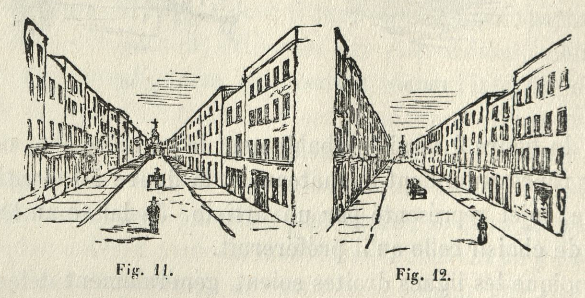


Fig. 11. Fig. 12.

gauche, si l'on place en ligne, les uns au-dessus des autres, des objets proéminents, tels que la figure, la charrette et l'église (fig. 11).

Lorsque cela est possible, le tableau doit toujours se terminer complètement. Il ne faut jamais laisser le milieu d'une arche de pont sans aucun autre support que le côté du tableau, comme dans la figure 13; mais si l'on ne peut plus rien prendre du paysage, le tableau doit se terminer au bout de la culée du pont. Il est hors de doute que

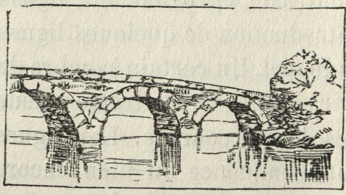


Fig. 13.

l'imagination du spectateur suppléera à la partie manquante,

mais il vaut beaucoup mieux la montrer dans le tableau. La même remarque s'applique également aux arches ou voûtes situées dans les intérieurs.

Le choix de la position de l'horizon est souvent une chose digne de sérieuse considération; mais on peut prendre comme règle qu'il ne doit jamais être situé à égale distance du haut et du bas du tableau, c'est-à-dire, que le plan ne doit pas être divisé également entre la terre et le ciel. La position exacte — que l'horizon soit au-dessus ou au-dessous du centre — doit être déterminée par le sujet. J'ai cependant remarqué que dans la plupart des photographies, le plus grand espace est réservé à la terre, tandis que, d'autre part, dans la plupart des peintures et des dessins, l'horizon est toujours placé bas. On peut attribuer cette différence à ce fait que jusqu'à présent, la représentation du ciel a toujours été une difficulté pour les photographes; d'abord, parce que tous les efforts des photographes ont tendu à produire des épreuves à un bon marché tel, que cela ne permet pas d'imprimer des ciels d'après un second négatif; et ensuite, parce que, s'il y a peu de difficultés mécaniques ou chimiques à reproduire des nuages naturels, lorsqu'ils existent, il arrive très rarement que l'on trouve derrière le paysage un beau ciel qui lui convienne.

CHAPITRE X.

DES FIGURES DANS LE PAYSAGE. — DE LA VÉRITÉ.

Avant de mettre des figures dans un paysage, l'artiste doit d'abord considérer si la composition demande que l'on introduise un objet quelconque pour la compléter. Si cela est nécessaire, que rien au monde ne le persuade de prendre la vue sans figure, parce qu'il se convaincra qu'il pourra faire quelque chose de mieux en se donnant un peu plus de peine; avant tout, il doit éviter le défaut de rapport, l'incongruité, et jamais, pour faire plaisir à un ami, en le posant dans le tableau, il ne doit introduire un élément qui détonne, tel que celui qui a été donné dans le chapitre de l'unité.

Les figures doivent avoir l'air d'être si bien à leur place dans la position qu'elles occupent, qu'il ne puisse y avoir le moindre doute, qu'il soit possible de les placer autre part. Si l'on désire atteindre à la perfection de l'effet artistique, il ne faut pas mettre plus de personnages que cela n'est absolument nécessaire. Une figure en plus deviendrait une tache inutile et gâterait l'effet. Il faut prendre grand soin que les figures aient une relation entre elles, aussi bien qu'avec le paysage.

Dans de trop nombreuses photographies, on voit des personnages éparpillés dans l'avant-plan, lesquels, selon toute apparence, sont parfaitement étrangers les uns aux autres, et ne semblent avoir aucun but commun, si ce n'est celui de faire faire

leurs portraits dans les conditions les plus désavantageuses. Naturellement, il peut arriver, dans quelques scènes de la nature, que l'on trouve des figures éparpillées de la même manière que dans beaucoup de photographies; la représentation peut en être complètement vraie et, par conséquent, satisfaire aux désirs de cette école de la réalité à tout prix, qui tourne en dérision cette idée que la connaissance de l'art peut être de quelque utilité pour les photographes. Mais le but de l'artiste est de représenter une vérité agréable, ou, tout au moins, une vérité qui n'offusque pas l'œil, de même qu'un défaut de prosodie dans les vers est pénible à l'oreille. Je suis sûr, — et je vais aussi loin que n'importe qui en en convenant, — que la jouissance réelle de l'art est en proportion directe de sa vérité absolue.

Je crois avec Madame Élizabeth Barrett Browning :

« *Truest Truth the fairest Beauty.* »
(La vérité la plus vraie, la beauté la plus belle.)

Mais les sensations agréables que produisent les représentations picturales dépendent, à un très haut degré, de l'esprit et de la connaissance avec lesquels la vérité est rendue. La forme seule ne donnera pas cela, pas plus que la lumière et l'ombre seules; mais l'union des deux éléments, quoique la couleur soit absente (elle est cependant nécessaire à la beauté parfaite), inspire à l'esprit cette vérité qui est une des grandes fonctions de l'art.

La meilleure qualité d'une photographie, c'est cette vérité parfaite, ce rendu absolu de la forme, de la lumière et de l'ombre; et sachant qu'il est placé dans des conditions inférieures, parce qu'il ne peut rendre la couleur, le photographe doit être d'autant plus soucieux de tirer parti de tout ce que peuvent lui donner toutes les qualités que possède son art, qualités que ne peuvent atteindre le peintre et le sculpteur.

Le photographe ne peut pas produire ses effets en s'écartant des faits de la nature, ainsi que l'ont fait les peintres pendant des siècles; mais il doit se servir de tous les moyens

légitimes pour raconter, de la manière la plus agréable, l'histoire qu'il a à dire, et son devoir le plus impérieux est d'éviter ce qui est plat, ce qui est bas, ce qui est laid; de viser à élever son sujet, d'éviter les formes gauches et de corriger ce qui n'est pas pittoresque. Ayant quelque peu dévié de la recherche de « ce qui est la vérité, » nous allons revenir à nos figures.

La figure et le paysage ne doivent jamais avoir une importance égale au point de vue de l'intérêt ou de la valeur picturale. L'un doit être subordonné à l'autre.

Le tableau doit consister en figures avec un fond de paysage (si elles sont représentées en plein air), ou bien en un paysage dans lequel on a placé des figures simplement dans le but de renforcer un point ou d'ajouter de la vie à la scène plus importante. Il est vrai, cependant, que l'on obtient de bons effets dans les tableaux, en faisant le contraire, les figures rivalisant en intérêt avec le paysage; mais les sujets doivent en être beaux et l'adresse de l'artiste doit être grande; sans cela, le succès sera bien compromis.

Il est difficile de donner des règles générales pour obtenir ce qui, après tout, doit mériter une considération toute spéciale dans chaque cas particulier; par conséquent, il me serait, pour ainsi dire, impossible de donner des règles plus définies en ce qui concerne l'introduction des figures dans le paysage; je ne pourrais pas en dire davantage que dans les chapitres précédents. Mais je puis résumer le tout en disant que la figure doit faire partie du sujet, de même qu'elle est dans le sujet, afin de garder l'unité; qu'elle doit être employée dans un but défini, pour donner de la vie à la scène ou pour tenir lieu d'un point important de lumière ou d'ombre, pour maintenir l'équilibre, ou pour subordonner certaines parties, en étant ou bien plus noire, ou bien plus blanche que ces parties. Ce qui doit être évité, c'est, pour ainsi dire, de laisser traîner des figures dans une scène où elles n'ont rien à faire et où elles ne font rien que du mal.

On recevra probablement la meilleure leçon sur ce sujet, en

examinant des photographies dans lesquelles on a placé, avec succès, des figures; si on peut faire cette analyse avec le concours d'un homme compétent, cela n'en vaudra que mieux.

Pour terminer ce chapitre et cette partie de mon sujet, — car, à l'exception d'un chapitre sur le ciel, et incidemment lorsque je traiterai du clair obscur, j'en ai fini avec la composition du paysage, — je donnerai une petite vignette montrant comment un sujet, aussi simple qu'il soit, peut servir à faire un tableau. Que de fois les photographes ne voyagent-ils pas à travers des étendues énormes sans trouver quoi que ce soit qu'ils considèrent digne d'attention, alors que probablement il peut y avoir des sujets parfaits à chaque coin de la route.

L'art de la photographie est arrivé à un état suffisant de perfection, dans son propre domaine, pour nous empêcher de reconnaître qu'il n'a pas de pouvoir illimité; qu'il ne peut jamais atteindre le sublime, et que son pouvoir est à son maximum quand il essaie les choses les plus simples. Mais si ce n'est pas la montagne qu'il excelle à représenter, quel art peut l'égaler s'il s'agit de la représentation d'une taupinière?

Et c'est pour cette raison que je termine mes conseils sur le

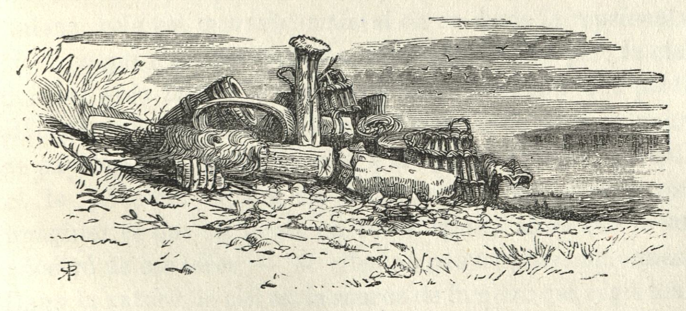


Fig. 14.

paysage, par un exemple pris dans cette classe de sujets simples, dans la représentation desquels l'art photographique est prééminent.

Le croquis (fig. 14) montre comment on peut utiliser, pour en faire un avant-plan, un panier, une manne, une pièce de bois, un tonneau, lorsque l'avant-plan naturel ne présente pas par lui-même d'intérêt spécial; et comment, par leur présence, ils donnent immédiatement de la délicatesse au lointain et de l'espace à tout le tableau.

CHAPITRE XI.

DU CIEL.

On ne peut se dissimuler la valeur de l'importance du ciel, cet aide puissant de l'effet dans le paysage. Dans une lettre qu'il écrivait à un ami, ce peintre admirable, qui était un admirateur enthousiaste, un disciple fervent de la nature dans toutes ses œuvres, et qui passait des étés tout entiers à peindre des ciels, Constable disait, et ses observations devraient être méditées par tous les photographes paysagistes :

« Le paysagiste qui, dans sa composition, ne fait pas jouer « un rôle important au ciel, néglige le concours d'un de ses « aides les plus puissants. On m'a souvent conseillé de considérer mon ciel comme un linge blanc jeté derrière les objets. « Certainement, si le ciel est important, comme le sont les « miens, cela est mauvais ; mais si on en élude la représentation, ce qui n'est pas mon cas, c'est encore bien pis ; le ciel, « doit, et avec moi il le fera toujours, constituer une partie « efficace de la composition. Il serait difficile de citer un genre « de paysage dans lequel le ciel n'est pas la tonique, l'échelle « et le principal organe du sentiment. Vous pouvez vous « imaginer ce que me ferait un linge blanc, alors que je suis « pénétré de ces idées — et elles ne peuvent être erronnées. « Dans la nature, le ciel est la source de lumière qui régit tout ; « jusqu'à nos observations ordinaires sur le temps de chaque « jour qui sont entièrement suggérées par le ciel.

« La difficulté de peindre des ciels est très grande, à la fois « comme composition et comme exécution ; parce que, avec

« tout leur éclat, ils ne doivent pas prédominer, ou bien l'on « ne doit pas y penser davantage qu'aux distances extrêmes; « mais ceci ne s'applique pas aux phénomènes, ou aux effets « accidentels du ciel, parce qu'ils ont toujours une attraction « particulière. »

Quoique je ne sois pas d'avis qu'il faille trop user des citations, je ne puis m'empêcher d'ajouter le témoignage de Leslie, en ce qui concerne la valeur du ciel, témoignage qui contient une superbe pensée : « Les rochers, les arbres, les « montagnes, les plaines et les eaux constituent les traits « d'un paysage, mais l'expression en vient de plus haut; et « c'est à peine une métaphore que de dire que la nature sourit « ou pleure, est tranquille, triste ou tourmentée par la colère, « selon qu'elle est affectée par l'atmosphère. D'où l'importance « suprême du ciel dans le paysage, importance qui n'est même « pas atténuée, lorsque le ciel ne forme qu'une petite partie de « la composition. »

Il arrive souvent que l'on doit prendre une vue d'une scène qui se compose mal; à cause des accidents du terrain, il est impossible de choisir un autre point de vue. Le photographe artiste trouve dans le ciel une compensation, et s'il en comprend l'utilité pour produire des effets artistiques, il peut racheter la laideur d'une scène qui ne vaut pas par elle-même la peine d'être photographiée, mais qui peut être intéressante par ses associations.

Il est vrai que si l'on essaie d'ajouter un ciel convenable au paysage, il se présentera des difficultés, que, de même que Constable le constata, bien des photographes préféreraient éviter. Mais ils doivent se rappeler que plus grande est la difficulté, si on parvient à la surmonter victorieusement, plus grand sera le triomphe. George Fuller l'a dit dans ces vers réellement beaux, quoique bizarres :

« *Who aims the sky, shoots higher far.* »
« *Than he who means a tree.* »
Celui qui vise le ciel, tire beaucoup plus haut
Que celui qui a en vue un arbre.

Le ciel est l'arrière-plan naturel du paysage : il doit avoir pour le paysage, le même emploi que le fond pour un portrait; il ne doit pas être considéré comme du papier inutile, ainsi qu'on le fait trop souvent, mais il doit servir à faire ressortir le sujet principal, et à lui donner du relief par la direction des lignes des nuages qui s'opposent aux lignes du paysage, par l'opposition de la lumière et de l'ombre, ou bien pour produire du relief ou de l'ampleur, et en général, pour aider à la production d'effets picturaux; à moins que, pourtant, le ciel ne soit l'objet principal à représenter, comme pour un beau soleil couchant : alors le paysage doit devenir l'accessoire.

Laissons de côté ce dernier cas, et voyons combien l'emploi du ciel, comme source d'effet, est légitime, surtout lorsqu'on l'imprime au moyen d'un négatif spécial, auquel il est ajouté dans l'épreuve finie; c'est, selon moi, le seul moyen d'arriver à la plus grande valeur et de produire le maximum d'effet pictural; et cela non pas par l'effet du plus pur hasard, dont cela est purement indépendant suivant Ruskin — et tel est le cas si le ciel est pris avec le paysage — mais avec cette certitude que la connaissance de l'art donne à ses sectateurs.

Il n'est pas nécessaire de donner une règle définie pour l'emploi du ciel, parce que, maintenant, les lecteurs doivent savoir — et ils le sauront lorsqu'ils auront lu les chapitres qui traitent du clair obscur — comment on doit se servir artistiquement d'un objet qui est varié à l'infini, et qui, changeant continuellement de lumière, d'ombre et de forme, peut convenir à toutes les circonstances d'une composition.

On a inventé bien des systèmes pour reproduire le ciel sur la même plaque que le paysage; je ne pense pas qu'il y ait maintenant, dans bien des cas, de difficultés chimiques ou mécaniques à reproduire les deux choses en une fois, que ne puisse vaincre un opérateur adroit; mais avant de cuire son lièvre, il est bon de l'attraper d'abord.

Aussi naturel que puisse être un ciel que l'on rencontre au moment où l'on prend la vue en photographie, ce n'est que

rarement que ce ciel est le meilleur, ou à peu près le meilleur, au point de vue de l'effet artistique.

Si tel est le cas, il faut que l'opérateur choisisse le ciel qui convient le mieux à son tableau ; en faisant ce choix, il doit posséder une connaissance suffisamment judicieuse de la nature et des aspects divers qu'elle revêt, pour éviter de s'éloigner de la vérité de la nature. Il faut toujours conserver rigoureusement cette vérité absolument impérative; mais on peut choisir la nature la plus belle et la plus pittoresque que l'on puisse trouver.

Un élève intelligent sera toujours à l'affût de ce qui est beau, et lorsqu'il voit un bel effet, il cherchera toujours à déterminer les causes qui l'ont produit ; il les notera dans son carnet, quoiqu'il n'ait pas sa chambre avec lui dans ce moment-là.

Ce que le photographe a à faire, c'est donc de choisir et d'employer un ciel qui servira à augmenter la beauté de son œuvre ; mais ce ciel doit être tel qu'il ne soit pas possible de dire qu'il n'est pas vrai, et cela aussi bien pour le critique médisant que pour l'homme réellement savant.

En réalité, le ciel doit être tellement vrai qu'il défie, comme fait, la critique du plus savant météorologiste. Et ce n'est certes pas une tâche impossible pour un élève doué de l'esprit d'observation.

Alors que l'avant-plan d'un tableau doit contenir la tonique de la composition, le ciel doit toujours conserver une relation harmonieuse avec tout le tableau. Les divers effets de nuages et de ciel dont on peut se servir dans la photographie de paysages, offrent un vaste champ d'action aux capacités artistiques de l'opérateur.

En choisissant bien son effet, il peut arriver à relier au restant du tableau, un lointain qui, dans tout autre cas, serait sans importance et quelque peu plat. Par ces moyens, il peut arriver à suppléer à l'absence ou à la faiblesse de quelques-unes des lignes les plus importantes de la composition. Il peut encore, surtout dans les paysages avec figures à l'avant-plan, se servir d'un effet de nuage ou d'atmosphère non-seule-

ment pour donner du relief à l'objet principal, mais encore pour corriger l'avant-plan et le lointain. En effet, quoique le ciel soit réellement derrière le tableau, il peut cependant former le trait d'union entre deux degrés de couleur ou de masses de lumière et d'ombre.

CHAPITRE XII.

DE LA NÉCESSITÉ DES CIELS DANS LES PHOTOGRAPHIES.

Il y a eu une école de critiques, — heureusement disparus ou tout au moins dont le nombre a considérablement diminué maintenant, — qui avait une doctrine spéciale au sujet de la photographie. D'après cette école, c'était une véritable hérésie que de croire à un autre domaine pour la photographie, que celui de la reproduction mécanique ou de la confection des cartes. Il ne pouvait donc être question de se servir d'un autre ciel dans une photographie — et naturellement, comme déduction, dans aucun autre tableau — que celui qui se présentait au moment de la pose. Cette assertion, quoi qu'elle ait assez peu d'importance pour qu'on n'en tienne aucun compte, demande quelques mots de réfutation, parce qu'elle peut avoir une influence fâcheuse sur l'esprit de ceux qui ne croient pas à la photographie comme art, ou dont la conviction à ce sujet serait chancelante.

Il est facile de démontrer que cette doctrine est complétement fausse. En réalité, elle est tellement absurde qu'on ne peut s'étonner que d'une chose, c'est qu'elle ait pu jamais se faire jour. Je n'entrerai pas dans une discussion minutieuse de la chose; cela me ferait dévier du but que je me suis proposé et cela s'écarterait du cadre de l'œuvre que j'ai entreprise. Mais il suffira de rappeler au lecteur que si l'idée en question était mise à exécution de la façon que préconise l'école dont

nous avons parlé, cela reviendrait à dire ceci : tout paysage est également beau dans n'importe quelle circonstance; et malgré les aspects variés sous lesquels il puisse être vu, la photographie de ce paysage, si elle est absolument mathématique, sera, en vertu même de sa précision, une œuvre de l'art le plus élevé; de telle sorte que l'art se réduit à n'être que la reproduction servile de la nature, sans que cela ait même le moindre rapport avec l'aspect sous lequel la nature est vue.

Cette manière de voir réduisait toutes les photographies et tous les photographes à un même niveau bien peu élevé : mais l'esprit se refuse à considérer une reproduction vulgaire, sans éclat, d'une nature banale, avec le même plaisir et la même satisfaction qu'une œuvre brillante, harmonieuse, bien choisie, bien éclairée pour laquelle l'artiste aura dépensé toutes les ressources de son art.

Et le but à atteindre par l'art, c'est le plaisir. « Le plaisir, » dit M. Dallas, dans son livre *The Gay Science*, « c'est le but de tout art. » Développer tous les arguments qui prouvent cette assertion, ce serait allonger inutilement ce livre. Et nous pouvons accepter comme exacte, cette idée que l'auteur a démontrée dans deux volumes écrits dans le style le plus brillant et remplis des pensées les plus profondes.

Le but le plus élevé de l'art est, par conséquent, de rendre la nature, non seulement avec la plus grande vérité, mais aussi sous ses aspects les plus agréables; de dépeindre la tempête dans toute sa grandeur, ou de réjouir l'œil par le sourire de la nature, par la lumière. La vérité peut s'obtenir sans le concours de l'art. La représentation de la nature, si on ne l'a pas choisie, c'est la vérité; la représentation de la nature choisie avec goût, c'est la vérité et la beauté. La première n'est pas de l'art, la dernière constitue bien réellement de l'art.

Il est d'usage chez les critiques, soi disant réalistes, de citer des passages des écrits de M. Ruskin et d'en torturer le sens pour les besoins de la cause. Dans ses leçons pour les commençants, cet écrivain distingué recommande, au début

des études, de copier la nature avec précision, caillou par caillou, feuille par feuille; il dit même qu'il ne faut rien supprimer ni changer, même dans les détails les plus menus. Et en cela, il agit sagement, parce que l'élève n'a pas encore appris à faire un choix; mais lorsqu'il écrit pour les artistes, c'est bien différent. Dans le livre *Modern Painters*, il dit que le plaisir, la jouissance qui résulte de l'imitation est la chose la plus méprisable qui puisse dériver de l'art. «L'imitation, dit-il, n'agit qu'en produisant le simple plaisir de la surprise, non de la surprise dans son sens, dans sa fonction la plus élevée, mais cette surprise vulgaire et misérable que fait ressentir une jonglerie. Ces idées, ces jouissances sont les plus méprisables que puisse faire éprouver l'art. D'abord, parce qu'il est nécessaire pour les ressentir que l'esprit rejette l'impression de la chose représentée et se fixe sur cette réflexion que cela n'est pas ce que cela semble être. De cette manière, toute impression, toute pensée noble ou élevée n'est plus physiquement possible, si l'esprit se complait dans ce qui n'est qu'un plaisir purement sensuel.»

Voilà un des nombreux arguments (il y en aurait trop à citer) que l'auteur développe pour combattre la reproduction simplement littérale, photographique de la nature, sans le concours de cette âme, de ce sentiment que l'esprit de l'homme peut apporter à son œuvre, que cette dernière soit une peinture ou bien une photographie.

Il y a quelque plaisir pour l'artiste à se rappeler Turner, qui, suivant l'opinion de Ruskin et d'autres écrivains, était incapable de rien faire qui fut faux, artistiquement parlant, et qui ne s'écartait jamais en aucune façon de la nature. Turner ne se contentait pas d'embellir la nature en contournant quelque peu la ressemblance de ses vues par rapport aux endroits qu'elles devaient représenter, mais il étudiait de la jetée de Margate la plupart de ses plus beaux ciels, et il les appliquait ensuite aux tableaux auxquels ils semblaient le mieux convenir, d'après lui.

Je puis citer ici une anecdote sur Turner, rapportée par Burnet, et qui a trait à la question.

« Revenant un jour en voiture à la maison de Woodburn, à « Hendon, un magnifique coucher de soleil se présenta soudain « à leurs yeux; Turner demanda à faire arrêter la voiture et « demeura pendant longtemps dans une contemplation silen- « cieuse. Quelques semaines après cet incident, Woodburn « alla voir Turner à son atelier de Queen Anne Street; il vit « une esquisse du soleil couchant et demanda au peintre d'y « ajouter un paysage. Turner refusa, ne voulant pas se « séparer de cette esquisse. Wilkie avait l'habitude d'appeler « ses études, son fonds de commerce. Ses ciels semblent être « des reproductions de la nature, mais ils sont le résultat et « les souvenirs de sa contemplation. Ils sont composés d'une « multitude de combinaisons et de changements dans les cieux, « tirés de sa mémoire; ils sont adaptés au tableau qu'il peint « d'après les différentes conditions qui lui semblent nécessaires. « Si le sujet a peu d'importance, il a recours à la richesse et « à la composition du ciel pour lui donner de l'intérêt; et si la « scène est compliquée et comprend un grand nombre de par- « ties, il fait usage du ciel pour donner le repos nécessaire. »

Il faut bien se souvenir que la nature n'est pas tout à fait également belle, mais que c'est le rôle de l'artiste de la représenter de la manière la plus belle possible; il faut que l'artiste rejette ce qu'il y a de vulgaire dans son œuvre, qu'il en rehausse les parties faibles; il faut que, dans les parties qui sont sujettes à de constants changements d'aspect, il choisisse le moment de représenter son sujet, lorsque celui-ci est vu sous ses plus grands avantages possibles.

Dans cet ouvrage, je n'ai pas conseillé l'emploi de ciels artificiels, ou bien la peinture des ciels, sur le négatif, quoique selon moi, cette méthode soit justifiable et qu'elle soit familière à nos meilleurs photographes paysagistes, — Bedford, England, Mudd : faut-il en citer davantage? — pour rehausser leurs négatifs, soit que le pinceau agisse dans les ciels ou dans d'autres parties. Je ne l'ai pas fait, parce que je pense que le ciel naturel, pris dans un négatif séparé, doit donner les résultats les plus complets. Mais je ne vois pas la raison pour

laquelle le négatif ne serait pas rendu plus parfait, si on trouve la chose nécessaire, sans que pour cela on se soit départi de la vérité.

Avant la découverte de la photographie, les artistes peignaient des ciels dans leurs tableaux. Maintenant que la photographie a établi sa prétention de représenter la nature avec une exactitude mécanique, il s'est créé une classe de gens qui voudraient nous faire croire que retoucher une photographie avec un pinceau, c'est à peu près le plus grand péché que puisse commettre un homme ; ils n'auraient pas peur même d'affirmer l'immoralité et le manque de principes d'un homme qui, ayant pris une belle photographie, voudrait, au moyen de quelques coups de crayon judicieusement appliqués, en faire non seulement une bonne photographie, mais également un bon tableau.

Comme conclusion, je ne puis m'empêcher de citer une partie d'une lettre au sujet du ciel, qui a paru dans le journal : *The Photographic News*, signée du nom de plume « Respice finem », pseudonyme qui nous cache un admirable écrivain qui, trop rarement, nous fait part de ses vues sur notre art; après quoi nous reviendrons à quelque chose de plus pratique.

« Les nuages ont à jouer, dans les paysages photographiques, « un rôle plus important qu'ils ne l'ont fait jusqu'à présent. Je « ne dirai pas qu'une photographie n'est pas naturelle parce « qu'elle n'a pas de ciel, ou que c'est une masse blanche qui « représente le ciel; mais selon moi, je la trouve sans éclat, « sans saveur, sans poésie. Je ne puis m'imaginer qu'un photo- « graphe, qui a le sens des énormes ressources qu'il peut trou- « ver dans les nuages, puisse jamais les négliger dans ses « paysages. Les nuages ont par eux-mêmes une beauté si « variée; ils donnent à l'artiste de si grandes ressources pour « équilibrer et harmoniser la composition; ils aident si puis- « samment à donner à chaque chose sa véritable place, « lorsqu'on sait s'en servir, que je ne puis pas comprendre « pourquoi le photographe les néglige si souvent. Je sais « qu'une des raisons principales de cet oubli, c'est qu'il est

« difficile d'obtenir les nuages sur le même négatif que l'avant-
« plan. Si j'ai déjà établi la légitimité de la combinaison en
« photographie, il ne devrait pas y avoir de doute sur la
« nécessité de se servir d'un second négatif, à la condition
« cependant que les nuages s'harmonisent avec le tableau et ne
« constituent pas une impossibilité ou une contradiction. Pour
« éviter cette erreur, une étude constante et attentive de la
« nature est aussi nécessaire que la connaissance de l'art.

« Je dirai au photographe : ne faites pas plus attention à un
« contradicteur irréfléchi qu'à une critique quelconque, si l'on
« vous dit que le paysage ne peut s'harmoniser qu'avec le ciel
« qui l'éclairait lorsque vous avez pris votre négatif. Rappelez-
« vous que la partie du ciel, qui produit les lumières ou les
« ombres dans votre paysage, est fort rarement celle que l'œil
« aperçoit en regardant ce paysage. L'étude de la nature vous
« prouvera combien cela est vrai ; et de toutes les études de la
« beauté connues de l'homme, il n'en est pas de plus grande, de
« plus élevée, de plus variée que l'étude des aspects du ciel et
« des splendeurs des nuages. Et lorsque, avec Ruskin, vous
« avez contemplé, à travers les lignes pourpres des nuages,
« un splendide soleil couchant qui jette une splendeur nouvelle
« sur toutes choses, jusqu'à ce que le ciel entier, cette voûte
« écarlate, soit couvert de flammes ondoyantes, qui semblent
« être agitées par les ailes des anges ; et alors, lorsque vous
« n'avez plus de jouissance à attendre, lorsque vous vous incli-
« nez plein de respect et d'amour pour le Créateur de toutes ces
« beautés, dites-moi quel est celui qui a le mieux prêché aux
« hommes sa divine parole. »

CHAPITRE XIII.

DE LA COMPOSITION DE LA FIGURE.

Toute forme absolument géométrique, si elle est apparente, constituerait un défaut d'arrangement, qu'elle affecte la forme de masses de lumière et d'ombre ou qu'elle soit bornée par des lignes. Mais il est nécessaire d'obtenir un certain degré de régularité, tel que celui qui est la conséquence d'une appréciation convenable des règles de la composition; et sans aucun doute, cela est bien préférable à cette espèce d'irrégularité qui serait rendue apparente par un éparpillement des objets dans les divers plans du tableau.

On objectera, à ce que nous venons de dire, qu'il y a bien peu de paysages qui pourront être rangés dans ces catégories de formes, au point de vue photographique. Je suis prêt à en convenir; mais si l'on est accoutumé à ces formes qui sont reconnues comme devant produire le pittoresque, on pourra toujours profiter des accidents de position et des effets divers que produisent la lumière et l'ombre aux différentes heures du jour. D'ailleurs, les formes des objets changent suivant le point d'où on les regarde. Twining a écrit un livre qu'il faut lire, quoiqu'il ne soit pas absolument pratique; et parlant de la philosophie de la peinture, il dit : « La forme elle-même « dépend, en grande partie, de la position choisie par le « spectateur, de la direction des lumières et de la transpa- « rence ou de l'état brumeux de l'atmosphère. C'est pour ces « causes diverses que les montagnes peuvent devenir plus

« élevées, les plaines plus étendues; la profondeur, l'espace « et la distance peuvent s'accroître. Et lorsque le peintre « ajoute ainsi à la grandeur et à la beauté d'un sujet, en se « servant de toutes les ressources empruntées à la nature « elle-même, au lieu de torturer l'esprit et de provoquer une « admiration basée, en grande partie, sur l'ignorance des « choses de l'art, il instruit et, en même temps, il divertit ses « admirateurs. » Ceci est vrai également pour le photographe comme pour le peintre.

Mais si le paysage ne s'arrange pas toujours comme le photographe le désirerait, il n'en est pas de même lorsque les éléments du sujet sont une figure ou un groupe : alors, le photographe a des éléments à sa disposition qu'il peut arranger comme il l'entend. S'il n'est pas toujours possible de se rendre maître de l'expression de son modèle (et quelques photographes prouvent par leurs œuvres que cette chose difficile peut être atteinte), il reste toujours la possibilité, dans une mesure assez grande, de régler la disposition des lignes et de la lumière et de l'ombre. Si l'opérateur trouve que plusieurs lignes ont la même direction, il a l'occasion de changer la position du corps ou de la draperie de façon à créer des lignes qui viennent contre-balancer les autres. Il a une grande latitude dans l'arrangement artistique des accessoires et du fond pour maintenir l'équilibre soit par des lignes, des lumières ou des ombres; et cependant que de fois tous ces avantages sont négligés; ou plutôt, qu'il est rare de voir s'en servir!

Pendant de longues années (et, cela se voit trop souvent, encore maintenant), on a considéré comme une œuvre de mérite un simple fond sans gradation; les photographes ne cherchaient qu'à obtenir une uniformité insipide et monotone: j'en excepte ceux qui avaient déjà un certain sentiment du pittoresque et ceux qui n'étaient pas trop vaniteux et qui savaient se résoudre à puiser des enseignements dans les œuvres des autres. Il est encourageant de constater que beaucoup de photographes sentent la nécessité de faire quelque chose qui se rapproche davantage de l'art. La preuve qu'il y a à espérer

quelque amélioration dans cet état de choses, c'est le grand nombre d'imitations des œuvres d'Adam Salomon que l'on a vues dans les dernières expositions, quoique ces essais se soient bien rarement élevés au dessus du niveau d'une simple imitation et qu'ils se soient peu ou point rapprochés de ces superbes originaux.

Lorsque cela est possible, il est toujours bon d'enseigner par les exemples et je donne ici un croquis d'un portrait bien connu dont il a été tiré nombre d'exemplaires, principalement à cause de la célébrité du sujet et, en partie, probablement à cause de l'excellence des qualités techniques de la photographie. Je ne veux pas désigner plus clairement ce portrait, parce que je pense qu'étant forcé de me servir d'une photographie comme d'un « mauvais exemple », il ne serait pas juste de donner le nom de l'auteur; cependant mes observations seraient saisies bien plus aisément si je pouvais placer sous les yeux de l'élève l'original au lieu d'un croquis.

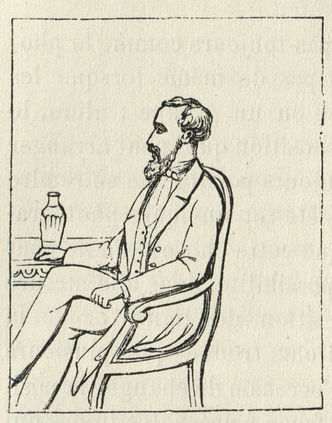


Fig. 15.

On verra que la plupart des lignes, quoiqu'elles ne soient pas parallèles, ont la même direction. Il n'y a pas le moindre équilibre, pas de variété de lignes, pas de relief, et l'on peut dire que l'espace situé derrière la figure est « à louer ». Il n'y a pas de nécessité absolue pour tant d'espace, sinon le désir d'arriver à un format donné.

Dans l'original, le fond est parfaitement uni, d'un seul ton de bas en haut. On voit n'importe quelle partie du tableau aussitôt, ou même avant, que l'on a vu la tête, et la figure semble être incrustée ou coulée dans le fond.

Il était bien simple de changer tout cela, sans que cela eut coûté la moindre peine, si l'opérateur avait possédé une

connaissance suffisante des conditions de l'art et la présence d'esprit de s'en servir, ce qui est aussi nécessaire lorsqu'on se trouve devant un modèle éminent.

Cette pose, comme toute autre pose semblable, se voit dans neuf photographies sur dix d'une figure assise, c'est-à-dire la tête plus ou moins de profil, une main sur le genou et l'autre sur la table. De fait, cela semble avoir été depuis toujours la pose traditionnelle du modèle photographique, qui a été suivie par les photographes qui ne sont pas des observateurs et qui ne sont pas à même d'inventer des poses par eux-mêmes.

Mais, supposons qu'il ait été indispensable de donner à la figure à peu près la même pose que celle du croquis : qu'y aurait-il eu à faire pour produire une composition plus agréable? Il suffisait, pour ainsi dire, d'un très petit changement dans l'un des accessoires.

Dans l'état actuel, les lignes ont à peu près toutes la même direction, sans qu'il y ait des lignes pour les équilibrer; il y a un espace derrière la figure qui demande à être rempli, alors que la table et le vase attirent l'œil vers le côté gauche de la composition, côté qu'ils encombrent. En plaçant la table du côté droit, on arrivait à la stabilité; les lignes nombreuses, faibles et presque semblables, des courbes de la figure et du fauteuil auraient été contre-balancées par les lignes droites de la table; l'espace « à louer » eût été rempli, les lignes de la figure auraient été équilibrées convenablement; la table, qui encombrait la gauche du portrait, ajoutait à l'effet général, et la figure avait encore l'air d'être assise naturellement près de la table, quoiqu'elle s'en fût détournée quelque peu. D'un autre côté, en prêtant quelque attention à la lumière et à l'ombre ainsi qu'à la gradation dans le fond, on serait arrivé à harmoniser chaque chose. Il y a encore un autre défaut qui doit être évité soigneusement : les courbes du dos du fauteuil suivent exactement les courbes du bras.

Comme contraste, je donnerai un petit croquis de sir Noel

Paton; on y remarquera que l'équilibre a été soigneusement observé (fig. 16).

Voyez comme les lignes de la figure qui s'incline sont contrastées par celles des bras, et, dans la crainte que cela ne soit pas suffisant, les deux arbres ont été ajoutés, pour remplir le même rôle dans la composition. Le chapeau et les plantes de l'avant-plan constituent le point d'ombre dont il a été parlé si souvent dans les chapitres traitant du paysage. Cette simple petite figure sert admirablement à montrer la différence qui existe entre une figure représentée « telle qu'elle s'est assise, » et une œuvre produite par celui qui se conforme aux règles de l'art.



Fig. 16.

CHAPITRE XIV.

FORMES PYRAMIDALES.

Dans le chapitre précédent, nous avons donné un aperçu succinct de la valeur que possède la connaissance de la composition dans l'arrangement d'une figure. Nous allons maintenant considérer les formes pyramidales, qui constituent une méthode de composition qui convient particulièrement aux figures seules et aux groupes.

Peut être est-il préférable de commencer avec un sujet complet : j'ai choisi dans ce but une composition de Wilkie « The Blind Fiddler, » (le Ménétrier aveugle), (fig. 17), parce que j'estime que, comme exemple, elle contient à peu près tous les éléments de la composition artistique au point de vue de la forme; d'ailleurs, il sera nécessaire de revenir souvent à ce tableau comme exemple des divers points que nous aurons à considérer.

Ce tableau est bien connu de tous : il y a peu de compositions qui soient aussi utiles autant au professeur qu'à l'élève qui pourra y trouver d'utiles enseignements. Et c'est non pas à cause de l'ingéniosité de l'arrangement, mais pour une raison toute opposée.

Pour ceux qui ont la moindre notion de la composition, il est facile de remarquer combien les ressources de l'art ont été mises à contribution, ce qui contrarie singulièrement l'enseignement de ceux qui disent que « le plus grand art

consiste à cacher l'art, » de même que pour ceux qui pré-

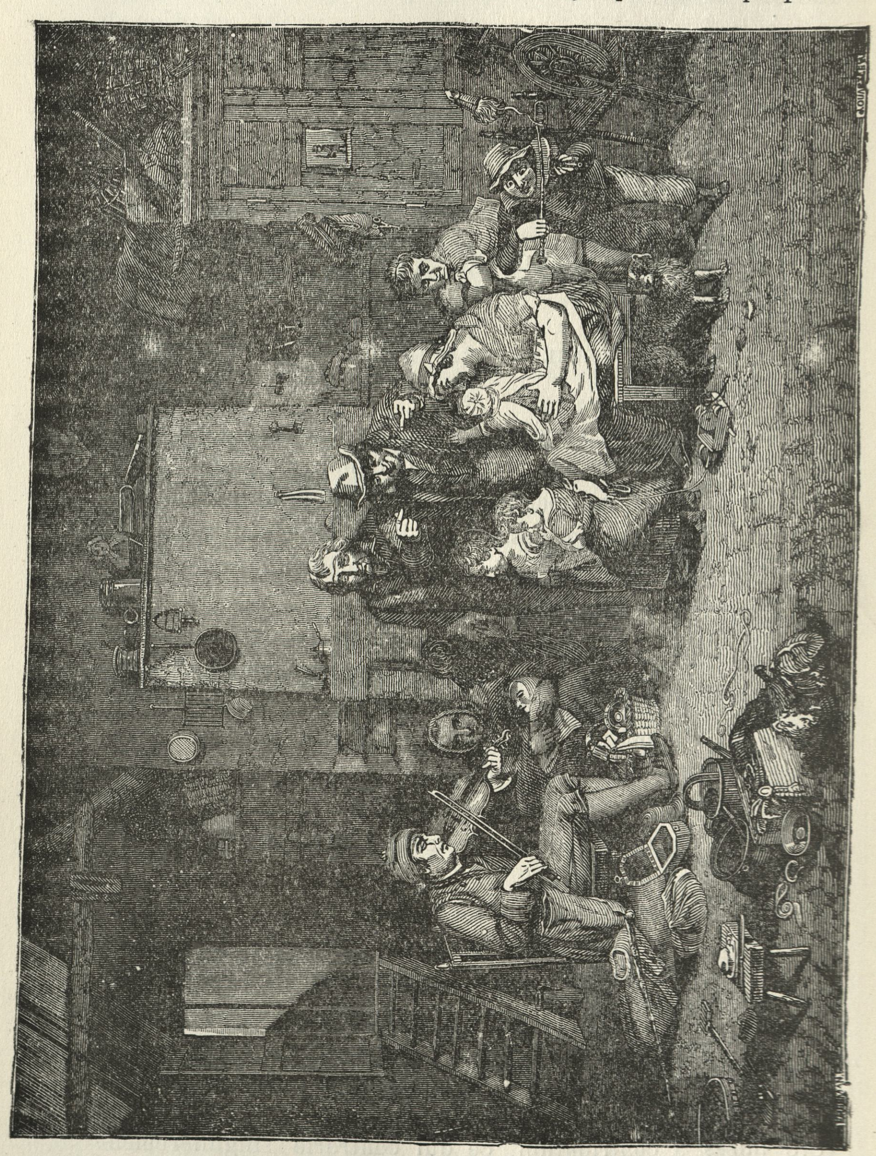


Fig. 17.

tendent que tout ce que l'artiste doit faire pour produire

une œuvre d'art, c'est de prendre un coin de la nature, quel qu'il soit, et de l'imiter fidèlement.

Sans aucun doute, il y a quelque vérité à dire que l'art doit être dissimulé : mais c'est une de ces règles dont l'élève doit se servir avec discernement, sans cela il sera constamment arrêté. Il ne faut prendre cette règle que dans le sens d'une protestation contre le formalisme académique. — Burnet dit à ce sujet : « C'est une des plus grandes beautés de l'art que de « le dissimuler; et celui-là y atteindra le plus sûrement qui « peut découvrir l'art sous tous ses travestissements. Je dois « cependant, à ce sujet, mettre en garde le jeune artiste contre « cette préoccupation constante de dissimuler ce qui ne peut « être évident que pour le petit nombre; car, en essayant de « rendre son dessin plus compliqué, il peut arriver à détruire « le caractère, la simplicité et l'ampleur, qualités qui sont « appréciées et ressenties par tout le monde. »

En ce qui concerne la composition, les tableaux de Wilkie peuvent être considérés comme des guides certains pour l'élève. Les artistes de toutes les écoles s'accordent à les déclarer parfaits sous ce rapport. Haydon lui-même reconnaît que, comme artiste, Wilkie sera un professeur et un exemple à jamais : et cependant Haydon avait un tel enthousiasme pour le grand art et un tel mépris pour les sujets d'un caractère plus terre à terre, qu'il poussait ses sentiments jusqu'à l'exagération. Il dit, en parlant de ce grand artiste : « Sa composition atteint la perfection; en cela, l'élève peut le considérer comme infaillible; c'est la composition de Raphael dans un style plus vulgaire. » Et plus loin, il ajoute : « C'est par ignorance profonde que je n'ai pas découvert tout d'abord la beauté de ses œuvres; mais à mesure que je l'ai ressentie plus intimement, mon admiration s'en est accrue : de même que j'ai compris Raphaël, je comprends la beauté de l'art de Wilkie. »

Le *Ménétrier aveugle*, pour autant qu'on parle de l'arrangement, est une chose qu'il eût été possible de rendre en photographie; par conséquent, c'est un tableau que le photographe a tout intérêt à analyser et à étudier longuement.

La composition comprend une série de pyramides construites les unes sur les autres et combinées entre elles. Le ménétrier lui-même forme une pyramide et, comme il est le motif principal du tableau, il est plus isolé que toute autre figure, ce qui lui donne une prééminence plus marquée, quoique cependant il ne constitue pas la masse de lumière principale. C'est ainsi qu'est observée la loi que Ruskin appelait d'une façon si originale, « the law of principality » (la loi de la souveraineté ou prééminence).

Mais le ménétrier n'est pas complètement isolé, il se relie au groupe principal par les figures de sa femme et de son enfant, et par le panier déposé à ses pieds. Ce panier est vivement éclairé à dessein pour frapper la vue; et cela, non seulement pour réunir les deux groupes, mais principalement parce que c'est le point d'appui de l'angle dont la tête du grand père est le sommet et dont l'un des côtés est indiqué par le petit garçon dans l'ombre qui se chauffe les mains au feu.

Les deux petites filles forment une pyramide (de même que la mère et l'enfant), qui est appuyée par le chien, qui se continue par l'homme qui fait claquer ses doigts, et de même par le vieillard qui couronne et termine tout le groupe. Remarquez tout particulièrement comment la ligne d'un des côtés de la pyramide, formée par la mère et l'enfant, est soutenue par la baguette que tient en main la petite fille. Toutes les figures sont reliées entre elles en une seule grande pyramyde au moyen des points lumineux ou obscurs formés par les ustensiles de cuisine suspendus au-dessus du foyer.

La diagonale est établie par le rayon de lumière oblique qui se trouve sur la gauche, lequel est, d'autre part, équilibré par les marches conduisant à la porte. Les lignes perpendiculaires de la muraille donnent de la stabilité à la composition; le groupe d'ustensiles de cuisine et de légumes, dans l'avant plan, étant plus obscur que toute autre partie du tableau, donne, de même que l'échelle, de la délicatesse et de l'éloignement au restant de la composition, et, par contraste, l'équilibre parfait au groupe.

J'ai fait voir les lignes principales de ce tableau si connu : cela est suffisant pour guider l'élève dans une étude subséquente des formes prédominentes. Mais on découvrira qu'il n'y a pas une ligne, aussi insignifiante qu'elle paraisse, qui n'ait son équilibre et son contraste; et cela, non pas pour deux objets pris ensemble, mais encore pour ce qu'ajoutent les autres dans la formation du groupe. On verra un excellent exemple dans la façon dont le tamis et la poêle à frire sont reliés l'un à l'autre et groupés au moyen du gril et de la tasse. Ce groupe est lui-même relié aux autres, et ainsi de suite dans toute la composition. J'y reviendrai pour aider à mon explication d'autres détails de la composition, tels que la répétition, l'harmonie et le repos.

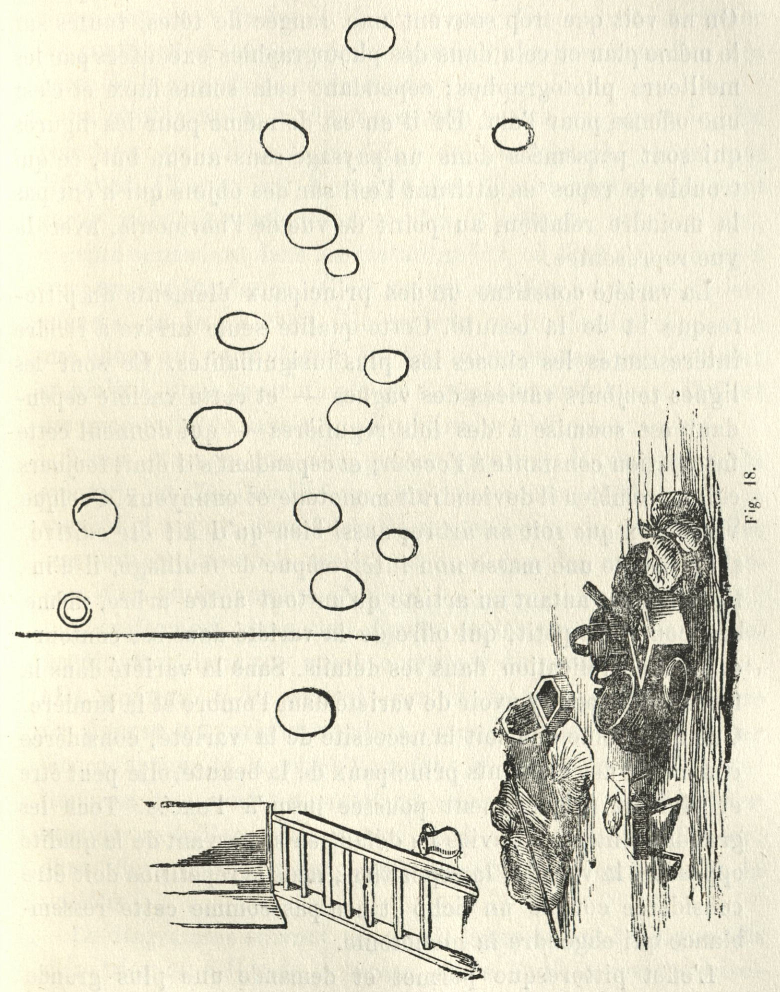
Que peut-il y avoir de plus conforme à la règle, de plus régulier et de plus artificiel que ce groupe, et cependant que peut-il y avoir de plus entièrement naturel? Si l'art (l'art régi par des lois) était l'ennemi de la nature, ce tableau n'eut pas été l'objet d'un engouement aussi grand en l'année 1806, de même qu'il n'eut pas conservé sa popularité et qu'il ne serait pas devenu, comme il l'est probablement, le tableau le mieux connu qui ait jamais été peint en Angleterre.

CHAPITRE XV.

VARIÉTÉ ET RÉPÉTITION.

Quoique la composition du *Ménétrier aveugle* soit complètement conforme aux règles, on remarquera qu'elle renferme, à un très haut degré, cette précieuse qualité, la variété sans laquelle l'arrangement pictural ne peut être complet. Cela se voit tout particulièrement dans la disposition des têtes et des points principaux, ainsi que le démontre à première vue, le diagramme dans lequel elles sont mises en évidence (fig. 18). De même pour la forme pyramidale des groupes, ainsi que pour la manière dont chacun de ces derniers s'harmonise avec un autre groupe, se superposant constamment jusqu'à ce qu'ils forment une grande pyramide irrégulière, soutenue par le groupe d'objets obscurs à l'avant plan. On verra le soin qu'a pris Wilkie de compléter sa pyramide par la disposition, d'un côté, de la canne et du paquet du ménétrier, et de l'autre côté, par le rouet. Il a donné chaque variété d'aspect dans les têtes, depuis la figure du grand père jusqu'au dos de la tête du fils du ménétrier, qui se chauffe les mains au feu. Il y a également une variété de positions, — figures debout, baissées, inclinées, assises, couchées — de même que tous les degrés de l'expression, depuis l'action la plus vive jusqu'au repos absolu, passant du grave au doux, du plaisant au sévère; de même également pour les âges, depuis l'octogénaire jusqu'au bébé, la jeunesse étant directement opposée à la vieillesse dans le centre du groupe.

Il est tellement évident que la variété est une nécessité essentielle de toute bonne composition qu'il est à peine nécessaire d'insister longuement sur ce point. Il doit être tout aussi


Fig. 18.

évident que le contraire de la variété, la monotonie, doit être fatale. On pourrait définir la composition en disant qu'elle enseigne à employer convenablement la variété.

Une ligne qui suit une direction donnée demande son

équilibre et son opposition au moyen d'une autre ligne qui la neutralise par une action contraire. Les visages de face doivent être contrastés par des têtes de profil ou de trois quarts. On ne voit que trop souvent une rangée de têtes, toutes sur le même plan et cela dans des photographies exécutées par les meilleurs photographes; cependant cela sonne faux et c'est une offense pour l'art. Et il en est de même pour les figures qui sont parsemées dans un paysage sans aucun but, ce qui trouble le repos en attirant l'œil sur des objets qui n'ont pas la moindre relation, au point de vue de l'harmonie, avec la vue représentée.

La variété constitue un des principaux éléments du pittoresque et de la beauté. Cette qualité seule arrive à rendre intéressantes les choses les plus insignifiantes. Ce sont les lignes toujours variées des vagues — et cette variété cependant est soumise à des lois régulières — qui donnent cette fascination constante à l'océan; et cependant s'il était toujours calme, combien il deviendrait monotone et ennuyeux. Quelque vigoureux que soit un arbre, aussi bien qu'il ait été cultivé, s'il présente une masse non interrompue de feuillage, il n'intéressera pas autant un artiste qu'un tout autre arbre, même beaucoup plus petit, qui offre de la variété dans ses contours et de la complication dans ses détails. Sans la variété dans la forme, il ne peut y avoir de variété dans l'ombre et la lumière. Quelqu'absolue que soit la nécessité de la variété, considérée comme un des éléments principaux de la beauté, elle peut être et elle est fréquemment poussée jusqu'à l'excès. Tous les grands peintres ont évité ce défaut en se servant de la qualité opposée à la variété, la répétition; mais la répétition doit être considérée comme un écho et non pas comme cette ressemblance qui engendre la monotonie.

L'effet pittoresque permet et demande une plus grande variété que n'en exige la forme la plus élevée de la nature — la beauté — qui semble demander une plus grande simplicité pour atteindre au succès.

La variété d'attitude doit être étudiée pour les besoins du

contraste; mais, surtout en photographie, il ne faut jamais perdre de vue la simplicité; la nature toute particulière de l'art photographique donne suffisamment par elle même de complication et de détail. Il n'y a pas d'ingéniosité à varier les positions et les aspects des figures qui puisse remédier à la perte de la simplicité et du repos.

La photographie n'admet pas une action trop grande. En peinture, on oublie le modèle; en photographie, c'est tout différent. Chacun sait bien que les figures représentées ont gardé pendant quelques secondes l'attitude qu'elles ont, excepté cependant dans les instantanées, où l'art a beaucoup à compter sur la chance. (C'est un fait que l'on ne pourrait nier, même si on le désirait). Un tableau ou un dessin représente une chose qui peut n'avoir été vue qu'un instant par l'artiste; en réalité, pour avoir du plaisir à regarder un tableau, il n'est pas nécessaire de savoir que l'original a réellement existé.

Aussi étrange que cela puisse paraître, la simplicité, la symétrie et l'uniformité ne sont pas incompatibles avec la variété et même, dans l'échelle si étendue de la nature, elles peuvent conduire à la variété, surtout dans les scènes composées d'un grand nombre d'objets.

L'uniformité, dans une figure seule, produira la monotonie; mais dans une scène composée de nombreuses figures, elle ajoutera à la variété, car si le plus grand nombre des figures est varié et régulier, on augmentera la variété par l'introduction de la répétition dans quelques-uns des objets. Nous en trouvons un excellent exemple dans le *Ménétrier aveugle;* ce tableau démontrera qu'il est nécessaire d'avoir, dans toute œuvre d'art parfaite, cette uniformité dans la variété.

Le diagramme suivant reproduit exactement les lignes du ménétrier et celles de la femme et de l'enfant assis précisément en face de lui.

On verra que la position du corps est la même pour chacun d'eux; tous deux s'inclinent un peu en avant, en baissant la tête; les lignes des bras, des jambes et des chaises correspondent

exactement; la ligne produite par le bras que lève l'enfant répète la ligne de l'archet, de même que les deux figures, quoique de sexes différents, portent toutes deux des bonnets; les lignes des vêtements même, surtout au-dessus des bras, sont symétriques, et, dans les deux cas, le pied de derrière de la chaise est caché.

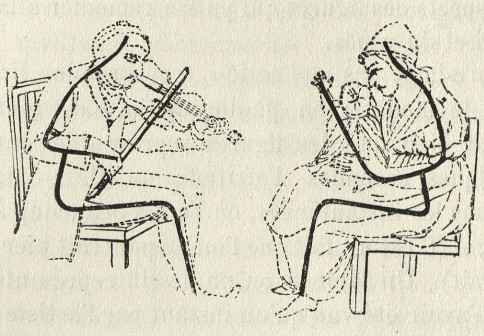


Fig. 19.

Cette uniformité n'est pas accidentelle, mais elle doit avoir été produite de propos délibéré et dans un but déterminé. Il y a d'autres exemples semblables de répétition dans cette composition parfaite; je citerai le petit garçon qui imite le mouvement du ménétrier, au moyen du soufflet et des pincettes, le plaisir des êtres humains répété sur le visage du chien, et, pour aller jusqu'à la fantaisie, l'art grossier du ménétrier dont l'écho se retrouve dans l'art grossier du caricaturiste, qui se manifeste dans le portrait du soldat pendu à la muraille.

CHAPITRE XVI.

VARIÉTÉ ET RÉPÉTITION (*suite*). — REPOS. — CONVENANCE.

On observera que la loi de la répétition règne dans tous les tableaux les plus célèbres, plus spécialement peut-être dans la couleur, mais également, dans une très forte proportion, dans la disposition des lignes, de la lumière et de l'ombre. La répétition d'un incident est presque sans égale dans le récit d'un épisode, et c'est en cela qu'excellaient Wilkie et Hogarth.

Il y a un tableau de Wilkie, qui se trouve maintenant à South Kensington, et qui s'intitule « The first earring » (la première boucle d'oreille) : une femme est en train de faire une opération digne plutôt d'une nation sauvage que d'un état civilisé, c'est à dire qu'elle perce un trou dans l'oreille d'un enfant : tout cela pour suspendre un bijou dans la chair sous prétexte d'ornementation. L'action est répétée (ou tout au moins il y est fait allusion) par un épagneul qui se gratte l'oreille avec sa patte.

Dans la première des séries des tableaux de Hogarth, intitulée « Le mariage à la mode », (qui se trouve à la National Gallery), l'indifférence des fiancés, qui détournent la tête l'un de l'autre, est répétée dans les deux chiens qui sont à leurs pieds et qui, attachés ensemble, regardent chacun de leur côté. Il est étonnant de constater comment Hogarth arrivait à retracer un épisode en faisant servir à un double but des objets

insignifiants. Les exemples doivent être présents à la mémoire des admirateurs de ses œuvres et peuvent être imités par les photographes. Leslie, dans son *Handbook* (Manuel), en donne plusieurs ; en voici un qui a trait aux œuvres les plus connues. Je cite : « Dans la scène du mariage du libertin, le héros, ayant dissipé tout son patrimoine, va épouser une riche héritière. La cérémonie a lieu à Old Marylebone Church, qui, dans ce temps-là, était située dans un coin perdu des faubourgs : c'était là, par conséquent, qu'on se rendait pour célébrer les mariages secrets, ou bien ceux dans lesquels un des mariés avait quelque raison d'être honteux. L'église, très petite, est très négligée; il y aurait là, pour un peintre, l'occasion de peindre des crevasses dans les murs, des toiles d'araignées, de la moisissure, etc. Au lieu de cela, Hogarth a peint une fente dans la table des commandements ; le Symbole des Apôtres est à moitié effacé par l'humidité; sur le tronc des pauvres, une araignée a tissé sa toile.

De même, une fiole vide, portant le mot « laudanum », se trouve aux pieds de la vicomtesse expirante, dans la dernière scène du *Mariage à la Mode*. Mais cela ne suffisait pas. Hogarth a placé près de cette fiole « les dernières paroles du Conseiller Silver-tongue », pour indiquer que c'est la mort de son amant, et non celle de son mari, qui a déterminé la vicomtesse à s'empoisonner. »

Poussées à l'excès, les lois deviennent préjudiciables, nuisibles; et de même, la répétition produit la caricature, lorsqu'on s'y astreint tellement qu'on provoque la moquerie. Il y a un curieux exemple de ce défaut dans une des eaux fortes de Turner, que Ruskin a reproduite dans ses *Elements of Drawing* (Éléments du dessin). A l'avant plan, sur un pont, se trouvent un homme, un petit garçon et un chien; et dans le lointain, au sommet d'une montagne, il y a un homme, un petit garçon et un chien, ces deux derniers se trouvant dans la même position que ceux de l'avant plan.

Voilà un exemple de répétition et de symétrie qui ne doit pas être suivi et qu'il est impossible de trouver bon.

Dans le même ouvrage, Ruskin fait mention d'un tableau de Van Dyck qui représente trois enfants en riches habits de cour, noirs et rouges. La loi de la répétition y est appliquée d'une façon assez originale : dans le coin inférieur du tableau se trouvent deux corbeaux aux plumes noires et aux becs rouges.

Le véritable but de la variété, c'est de donner du repos à l'œil : la répétition, c'est l'harmonie tant qu'elle ne devient pas monotone. Donc, la variété doit servir à reposer l'attention qui pourrait être fatiguée ou déroutée. En s'écartant de l'uniformité dans les contours de la nature, on donne un nouvel élément d'excitation au plaisir qui résulte de la contemplation de l'ordre et de la régularité. Dans son *Essai sur le goût*, Alison fait remarquer que : « Les formes réellement belles doivent réunir à la fois l'uniformité et la variété; et cette union sera parfaite lorsque la proportion d'uniformité n'est pas plus grande que celle de l'idéalisation, et lorsque la proportion de variété est justement compensée par la beauté de l'unité. » Cette définition, si on la comprend bien, contient l'essence même de l'art de la composition.

La répétition constitue un des principaux éléments de repos dans l'art. Il n'est pas de tableau véritablement complet qui n'offre le repos et, pour beaucoup de raisons, cela est encore plus nécessaire en photographie que dans toutes les autres représentations de la nature. Je ne suis pas certain qu'il existe une photographie parfaite — c'est-à-dire qui puisse faire dire au spectateur qu'elle est véritablement complète — qui ne possède cette qualité dans une grande proportion. Dans le *Ménétrier aveugle*, l'expression et l'emploi du repos sont parfaits. Le repos, donné par l'heureuse sérénité du vieillard et par la femme et l'enfant du ménétrier, forme un agréable contraste avec le mouvement de l'homme qui fait claquer ses doigts et celui du petit garçon qui joue ces intruments improvisés pour imiter le ménétrier.

Il est une règle en sculpture : c'est que le moment exact, à choisir pour la représentation, est celui où l'action est *arrêtée*

ou *suspendue*. Si les photographes voulaient également se conformer à cette règle, il est clair que certaines de leurs œuvres ne seraient pas exposées à sembler impossibles, extravagantes même, et qu'on ne pourrait plus douter de la vérité de ces représentations.

Ce que nous venons de dire nous amène à parler de ce qu'il convient de représenter au moyen de notre art.

Il est une grande source de beauté : c'est d'appliquer convenablement les moyens à notre disposition pour arriver à un but déterminé; c'est ce que l'on appelle la convenance. Ce n'est pas seulement l'application convenable des moyens, mais — plus spécialement dans notre art — la production doit être le résultat propre des moyens employés pour la produire. Il ne faut jamais essayer de rendre par la photographie ce qui ne peut pas exister visiblement : nos sens sont là pour nous démontrer l'évidence de cette règle. On sentira immédiatement l'absurdité qu'il y aurait à représenter un groupe de chérubins flottant dans l'air.

Par une double impression, il serait possible de faire une photographie très passable d'un centaure ou d'une sirène; mais le photographe, qui ferait cela, discréditerait son art; on ne lui accorderait plus la moindre confiance et il mériterait d'être rangé parmi les charlatans ou les Barnums. Il serait bien pire que ce célèbre saltimbanque qui avouait lui-même (et c'est honorable de sa part) qu'il n'était qu'un farceur, alors que le photographe irait jusqu'à espérer que le monde doit accepter son œuvre comme une vérité.

Je suis loin de dire que la photographie doit être un fait littéral, absolu; ce serait démentir tout ce que j'ai écrit. Mais la photographie doit représenter la vérité. La vérité et le fait ne sont pas seulement deux mots, mais, en matières artistiques tout au moins, ils représentent deux choses. Un fait est ce qui existe, une réalité. La vérité est ce qui est conforme au fait ou à la réalité, une absence de fausseté, de mensonge. Donc la vérité dans l'art peut exister sans une observation absolue des faits.

Une grande partie du sentiment de beauté, que nous éprouvons en considérant certaines choses qui aspirent à cette qualité, prend son origine dans la convenance, l'appropriation. La beauté décorative dépend, en grande partie, de la convenance, et la beauté de la proportion peut également être attribuée à cette cause. Des objets répugnants par eux-mêmes peuvent faire éprouver le sentiment du beau à l'œil qui voit leur utilité ou leur convenance. Par exemple, n'entendons-nous pas constamment un chirurgien qui parle d'une belle préparation, d'une belle opération, d'un bel instrument.

Ce n'est pas la faute du photographe si son art ne lui donne pas les ressources que les couleurs et les pinceaux offrent au peintre. Ses productions ne seront réellement mauvaises que s'il n'a pas réussi à faire ce qui est possible à son art, lequel, sous certains rapports, présente plus de difficultés que celui du peintre, parce que, de même que la sculpture, il est plus circonscrit et plus limité. Jamais le photographe ne doit se laisser tenter par son invention et représenter, par un moyen quelconque, une scène quelconque qui ne se présente pas dans la nature; et s'il le fait, il violente son art, parce que le résultat final représente quelque chose ou quelque objet qui a posé un certain temps devant son appareil. Mais tous les trucs, toutes les ficelles, tous les tours de main lui sont permis, pour autant que *cela appartienne à son art et que cela ne soit pas faux par rapport à la nature*. Si toutes ces ressources le font dévier, tant pis pour lui; si elles ne l'aident pas à représenter la nature, il n'est pas fait pour s'en servir. Ce n'est pas la faute des trucs, c'est la faute de celui qui les emploie.

Pour en finir avec ce sujet, le peintre peut imaginer des mondes inconnus et donner une forme à son imagination par le moyen de son crayon; il peut donner, par sa peinture, un corps à ce qui n'a jamais existé, comme, par exemple, le jugement dernier; il peut représenter des anges ou des chérubins sans commettre une grande erreur ou, tout au moins, sans s'écarter de ce qui est admis au point de vue artistique. Mais,

au contraire, si le photographe essaie de faire la même chose — et, avec de l'adresse et les moyens dont il dispose, il pourrait représenter ses idées sur des choses qui ne sont pas visibles dans la réalité, — alors il expose son art au mépris et au ridicule, pour cette excellente raison qu'il viole les règles de la convenance.

CHAPITRE XVII.

PORTRAIT.

On a employé la photographie pour représenter tout ce qui existe sous le soleil qui nous éclaire. On a même été plus loin; on est arrivé à obtenir des reproductions des entrailles de la terre où la lumière des cieux ne pénètre jamais, mais où on l'a remplacée par un simple ruban de magnésium. La photographie a même réussi à arracher aux pyramides d'Egypte quelques uns de leurs secrets et à obtenir des représentations exactes des catacombes de Rome : elle excelle à rendre les aspects de la terre, de la mer et du ciel; elle propage les œuvres de génie, qu'elles soient en marbre ou en peinture ou bien qu'elles soient ces monuments merveilleux bâtis par les hardis architectes des temps passés. Le faussaire, dans ses criminelles tentatives, a eu recours à la photographie qui, de son côté, a aidé la justice à exécuter la loi; et telle est l'importance et l'authenticité que possède la photographie aux yeux de la loi, qu'on la considère comme un témoignage irréfutable. Elle est l'aide du commerçant, qui annonce ses produits; elle vient au secours de l'astronome pour la représentation des astres; elle force l'électricité à écrire; et tout cela de telle manière que jusqu'ici, rien n'a pu s'en approcher.

Mais de toutes les applications dont la photographie est susceptible au profit de l'espèce humaine, il n'en est pas qui puisse se comparer à l'application de la photographie au portrait :

c'est d'ailleurs à cela que les inventeurs de la photographie ont pensé tout d'abord, et l'on peut dire que notre art s'applique merveilleusement au portrait.

On peut dire que, de tous les genres de tableaux, c'est le portrait qui a toujours été préféré, surtout en Angleterre, où, par le fait même des mœurs de cette nation, la vie de famille est plus développée que partout ailleurs, et le portrait n'éveille-t-il pas toujours l'idée de la famille? On prétend que Johnson a dit qu'il préférait le portrait d'un chien qu'il connaissait à tous les tableaux historiques qui existent.

Horace Walpole a d'excellents arguments pour préférer le portrait à tous les autres genres de peintures. « Un paysage « ne laisse aucune trace dans la mémoire, aussi parfait « qu'il puisse être dans l'arrangement des chemins, des eaux « et des constructions; les tableaux d'histoire sont continuel- « lement faux, — dans le costume, le groupement et les « portraits — et ne constituent que des œuvres d'imagina- « tion; mais un portrait *réel*, c'est la vérité elle-même. Il « éveille tant d'idées incidentes que plus que tout autre genre « de tableaux, il est à même de satisfaire l'esprit. »

Sans vouloir amoindrir le mérite des autres branches de l'art, ainsi que l'a fait l'auteur que nous venons de citer, on ne peut mettre en doute la grande popularité du portrait. La photographie n'a fait que développer et encourager le désir de l'homme de posséder la reproduction des traits de ceux qu'il aime, qu'il honore ou qu'il admire : elle a atteint son but en nous donnant les moyens de produire des portraits qui sont à la portée de toutes les bourses, non seulement à cause de leur bon marché, mais également à cause de leur vérité.

Avant la découverte de la photographie, faute de pouvoir s'offrir un portrait peint par Reynolds, Gainsborough, Lawrence et bien d'autres peintres célèbres, il fallait bien se contenter d'une quasi ressemblance, exécutée très souvent d'une manière vraiment misérable. Même lorsque le portrait était l'œuvre d'un maître, il fallait à celui qui ne connaissait pas l'original une confiance illimitée pour croire à la fidélité de la

ressemblance. Pouvons-nous nous fier aux portraits de Shakespeare qui nous sont parvenus, comme nous le ferions si nous possédions de cet homme de génie un portrait, produit par la photographie.

Comment pouvons nous admettre que tous les portraits de Lely ressemblent aux dames qu'il a peintes, alors qu'elles paraissent être toutes si exactement semblables qu'on dirait qu'elles font toutes partie d'une grande famille de sœurs? Les portraits de Kneller également nous semblent être autant d'épreuves d'un seul cliché. Devons-nous croire que, du temps de ces deux peintres, la nature avait oublié la variété, ou bien qu'elle s'était écartée de cette règle qui veut que jamais deux êtres humains ne peuvent être semblables sous le rapport de la forme, des traits, de la couleur ou des proportions? Cette sorte de maniérisme, qui tendait à bannir la fidélité des portraits, a fait plus ou moins de tort aux œuvres de tous les peintres. La photographie a aidé à leur enseigner l'individualité.

L'application de la photographie au portrait a été une réforme et presque une révolution dans cette branche de l'art; cependant quatre-vingt-dix-neuf portraits photographiques sur cent, sont les choses les plus abominables qu'un art quelconque ait jamais produites. La faute n'en remonte pas à l'art, mais bien à ceux qui se plaisent à s'intituler artistes, parce qu'ils sont à même de salir un morceau de verre au moyen de certains produits chimiques. Et si, depuis quelque temps, le *commerce* photographique a subi une crise assez forte, nous ne pouvons que nous en féliciter, même si cela a pu être dur pour quelques uns. Tout au moins, cela aura découragé ceux qui n'auraient jamais dû quitter la seule profession à laquelle la nature les avait destinés et qui, par leurs productions grossières, ont discrédité une profession noble; car la photographie est une noble profession, quoique ce soit un commerce vulgaire. La photographie a été pendant trop longtemps le refuge des déclassés, et, comme l'a dit le poète

A mart where quacks of every kind resort
The bankrupt's refuge, and the blockhead's forte.
(Un marché où se réunissent les charlatans de toutes sortes,
Le refuge du banqueroutier et l'asile des incapables).

D'autre part, le photographe n'a pas l'avantage, que possède le peintre, de faire la connaissance de son modèle avant de faire son portrait. Le plus souvent, il le voit pour la première fois lorsqu'il entre dans son atelier et, au bout d'un quart d'heure, tout est fini. Il doit posséder une grande connaissance des caractères et une abondance de ressources, qui lui permettent de déterminer, d'un coup d'œil, ce qu'il y a de mieux à faire, l'expression qu'il faudra provoquer et la pose qui conviendra le mieux à son modèle.

Souvent les grands peintres commencent leurs opérations, en dinant avec leur modèle : nous allons voir ce que vaut le procédé par l'historiette suivante racontée par Leslie au sujet de sir Joshua Reynolds.

Il y a quelques années, on a vendu aux enchères, à un prix qui n'est pas exagéré (25,000 fr.), un tableau superbe, le portrait de Miss Bowles, une superbe enfant, qui sourit en caressant un chien. Le père et la mère de la petite fille avaient l'intention de faire faire ce portrait par Romney, qui, pendant un certain temps, partagea avec Reynolds la faveur du public. Cependant, sir George Beaumont leur conseilla de s'adresser à sir Joshua. « Mais ses portraits pâlissent, » dit le père. « Qu'importe, répondit sir George, courrez-en le risque; et même un portrait passé, par Reynolds, c'est toujours la plus belle chose que vous puissiez posséder. Demandez-lui de dîner avec vous afin qu'il fasse la connaissance de votre fille. » Le conseil fut suivi; la petite fille fut placée à table à côté du grand peintre, qui amusa tellement l'enfant par toutes sortes d'histoires et de petits tours de sa façon, que la petite fille pensa n'avoir jamais vu d'homme plus amusant au monde. Aussi le jour suivant, ce fut avec le plus grand plaisir qu'elle se laissa conduire chez le peintre, où elle posa avec une expression de joie, que Reynolds saisit immédiatement. Et de toutes façons,

tout se passa de la manière la plus heureuse, car le portrait n'a pas pâli — phénomène que l'on rencontre quelquefois même en photographie — et jusqu'à présent, il a échappé aux injures du temps et aux outrages des ignorants restaurateurs de tableaux.

Il y a deux moralités à déduire de cette petite anecdote. La première, c'est, que tout les moyens ayant été employés pour obtenir un bon portrait, la première opération ne consiste pas à nettoyer la glace. Ce qu'il faut faire tout d'abord, c'est de diner avec le modèle; le seul désavantage qu'offre ce système, c'est que l'appétit du photographe devrait être en rapport avec l'extension de ses affaires, ce qui n'est pas toujours possible, même par ces temps de crise. Voici la seconde moralité; ce n'est pas depuis l'invention de la photographie que les portraits pâlissent. On prétendait que les tableaux de Sir Joshua Reynolds passaient déjà alors qu'il vivait encore, ce qui prouve que les peintures à l'huile sont susceptibles de se détériorer tout aussi rapidement que les photographies. C'est une consolation un peu mince, mais il est agréable tout de même de connaître, ainsi que nous l'avons fait depuis deux ans, qu'il n'y a pas, pour les photographies, plus de nécessité de pâlir qu'il n'en existe pour les tableaux.

CHAPITRE XVIII.

PORTRAIT. — DE L'ARRANGEMENT DU MODÈLE.

Comme je traite des principes, je ne donnerai pas d'exemple de poses dans ces chapitres qui traitent du portrait; ces exemples n'auraient qu'une application restreinte et ne pourraient que donner à l'élève l'habitude de l'imitation servile, ce qui est funeste, au point de vue de l'originalité, et indigne de celui qui veut s'appeler un artiste. Un photographe quelconque peut trouver quelques exemples des différentes poses dont il fait usage, pour autant qu'ils puissent l'aider à varier son *unique* pose. Mais s'il veut en prendre la peine, ou s'il est suffisamment capable de se rendre maître des principes, il se trouvera en possession d'une source continuelle d'idées toujours prêtes, comme cela est nécessaire pour réussir un portrait. S'il n'a ni la patience ni le pouvoir de s'assimiler les principes sur lesquels l'art est basé, j'espère qu'il m'excusera si je lui dis qu'il fera mieux d'essayer de se rendre utile à ses semblables par quelqu'autre moyen, car il ne pourrait que faire du tort à la photographie en continuant à exercer sa profession.

Outre que cela rend peu de service, il y a du danger à se servir d'une « série » de poses, dont la structure ne serait pas bien comprise; on s'en convaincra en permettant à un modèle de choisir la pose qu'il désire; cette pose pourra peut-être avoir convenu au personnage qu'elle représente, mais très probablement ne conviendra pas plus au modèle que le costume

et l'attitude d'un guerrier du moyen-âge ne conviendraient à un commerçant de nos jours, de même que l'élégance simple d'une statue grecque ne serait pas appropriée à un capitaine de navire.

Fort souvent, les modèles demandent à être représentés comme telle autre personne, ou plutôt, ils se figurent que s'ils prennent la pose et essaient d'avoir la même expression, quelque peu qu'elle leur convienne, ils sembleront être aussi bien que les personnes qu'ils ont en vue. Il arrive constamment que des personnes entrent dans l'antichambre du photographe et choisissent le portrait d'une autre personne, complétement différente comme âge, comme genre, comme apparence; ils vous disent alors : « Voilà! prenez-moi comme cela. »

Peter Cunningham raconte une anecdote qui n'est peut être pas tout à fait à sa place ici, mais que je ne puis m'empêcher de citer. « Pendant que Bernard Lens dessinait le portrait « d'une dame, revêtue de la toilette de Marie Stuart, son « modèle lui dit tout à coup : « Mais M. Lens, vous ne me « faites pas du tout comme Marie Stuart! » « Non, madame, « dit le peintre, si le Créateur vous avait fait comme elle, je « l'eusse imité. »

Certains autres modèles cherchent à s'embellir le visage en faisant toutes sortes de contorsions, comme, par exemple, de regarder d'un air effaré pour avoir les yeux plus grands ou bien de pincer les lèvres pour avoir la bouche plus petite. Opie fut, certain jour, tellement ennuyé par son modèle qu'il lui dit (ceci d'après Haydon) « Monsieur, si vous désirez que je supprime votre bouche, je le ferai avec plaisir. »

Le photographe ne peut avoir de ces brusqueries : il trouvera quelque chose de plus aimable à dire à son modèle et cela lui prendra moins de peine pour faire complètement oublier la bouche. Mais cela ne peut être obtenu, si le modèle a constamment sous les yeux certains de ses traits.

Beaucoup de photographes ont une grande glace Psyché dans leur atelier, dans le but de permettre aux modèles de se regarder pendant la pose. Pour quelques cas fort rares, où cela

peut être bon, combien n'y en a-t-il pas où cela devient très-mauvais. Pour mon compte, j'ai essayé la chose. J'ai trouvé que c'était donner au modèle l'occasion de faire les grimaces les plus abominables dans l'espoir illusoire d'arriver à se composer une expression satifaisante.

Le fou du Roi Lear n'était peut être pas loin de la vérité, lorsqu'il disait : « *There was never yet fair woman but she made mouths in a glass.* » (Il n'y a pas encore eu de belle femme qui ne se soit fait des mines dans un miroir). L'effet de la pose sur le modèle a souvent été remarqué, mais peut-être personne ne l'a-t-il fait plus spirituellement et plus énergiquement que Webster, l'auteur de : *The Duchess of Malfi.* L'un des personnages de sa comédie dit :

With what a compelled face a woman sits
While she is drawing! I have noted divers
Either to feign smiles, or suck in the lips
To have a little mouth; ruffle thec Reeks
To have the dimples seen; and so disorder
The face with affectation; at next sitting
It has not been the same. I have known others
Have lost the entire fashion of their face
In half-an-hour's sitting.

Avec quelle figure guindée, une femme pose,
Pendant qu'on la dessine ! J'en ai connu certaines
Qui faisaient semblant de sourire ou pinçaient les lèvres
Pour avoir une petite bouche; qui fronçaient les joues,
Pour montrer leurs fossettes ; et par là, se contractaient
Le visage par suite de leur affectation. J'en ai connu d'autres,
Qui avaient perdu entièrement la coupe de leur figure
Au bout d'une demi-heure de pose.

Il est bien sûr que beaucoup dépend de l'humeur du modèle au moment de la pose. S'il arrive fort pressé et ennuyé d'avance par la pose, le résultat ne peut être bon : ce serait folie de l'espérer. Il faut arranger les heures de pose de façon que jamais les modèles n'aient à attendre. Et cela n'est pas si difficile à arranger que cela peut le paraître. Soyez ponctuel et exigez l'exactitude. N'acceptez pas de faire de portraits en

une demi-heure lorsque vous savez qu'il vous faudrait plus du double de ce temps-là.

Il est impossible de donner un air heureux un homme qui a faim. On peut dire d'un homme dont le photographe a retardé le dîner, ce que Menenius Agrippa disait de Coriolan :

« *He was not well taken; he had not dined;*
« *The veins unfilled, our blood is cold, and then*
« *We pout upon the morning, are unapt.* »

(Il aura été pris dans un mauvais moment, il n'avait pas dîné !
Les veines mal remplies, notre sang est froid, et alors
Nous boudons la matinée, nous sommes incapables de faire quelque chose de bon).

Presque toujours, le photographe voit son modèle pour la première fois, lorsqu'il entre dans son atelier. Il n'a, par conséquent, ni l'occasion ni le temps d'étudier les attitudes familières au modèle, qui le caractérisent, pas plus que son expression générale, ni le meilleur arrangement ou le meilleur effet. Cette difficulté est presque insurmontable, mais on peut en venir à bout par une connaissance intime des règles de l'art, qui permettront à l'artiste de penser rapidement et de procéder, sans hésitation, à tous ses arrangements, ce qui lui laisse plus de temps pour étudier le caractère du modèle.

Tout doit être disposé, avant que l'on ne pose le modèle, ce qui ne doit pas prendre plus d'une minute. Mais on n'arrive à cette rapidité que si l'on connait parfaitement son art et que l'on sait bien exactement ce que l'on va faire. L'opérateur doit, de prime abord, voir dans son esprit le résultat qu'il obtiendra. Il n'est rien d'aussi agaçant pour un modèle que de le faire attendre lorsqu'on l'a posé ; il commence par se sentir dans une position ridicule, alors que le but du photographe est précisément de l'empêcher de penser qu'il a une pose quelconque. On peut détruire complétement le charme d'une pose en se servant maladroitement de l'appui tête, car une grande partie du succès dépend d'un emploi judicieux de cet appareil. (Qu'il soit bien entendu que je considère l'appui tête comme indispensable, même pour une pose très courte, par exemple, de 5 à 6 secondes).

L'appui doit, dans la généralité des cas, être compris comme un support délicat, et non comme un appareil rigide contre lequel on doit appuyer le modèle.

Il est une autre règle que les photographes doivent prendre comme axiôme : l'*appui tête doit être mu vers la tête, et non la tête vers l'appui* : d'abord la pose, ensuite le repos ; et non pas d'abord l'appui et ensuite la pose.

En ce qui me concerne, je préfère employer un appui tête simple et léger, de l'ancien modèle américain, sans complications, et assez léger pour que je puisse le manier près du modèle sans difficulté.

On doit bien se pénétrer de cette idée que, dans un bon portrait photographique, de même que dans un portrait peint, il faut arriver à produire

« *Not the form alone*
« *And semblance, but, however faintly shown*
« *The mind's impression, too, on every face.* »
(Non-seulement la forme
Et la ressemblance, mais, aussi peu que cela se montre,
Également l'impression de l'esprit sur chaque visage).

C'est ici que le photographe, qui a reçu une éducation artistique, a un avantage marqué sur ceux qui n'ont pas eu cette chance. Il essaiera de causer avec son modèle de façon que celui-ci se sente plus à l'aise que s'il se trouvait dans une chambre qui lui est inconnue, puis posé immédiatement sur une chaise et photographié.

On verra que non seulement l'expression sera meilleure, mais aussi que l'effet artistique, en ce qui concerne l'arrangement des lignes, se ressentira favorablement de l'influence que produit sur le modèle le sentiment du bien aise et la connaissance plus intime de l'atelier et de l'opérateur.

J'ai connu beaucoup de personnes qui, après de longues tentatives pour les persuader, avaient fini par se décider à faire faire leurs portraits ; elles arrivaient à l'atelier, remplies de crainte et de frayeur, et cependant, en les traitant avec tact, elles avaient fini par trouver que ce n'était pas une opération

désagréable, tout au contraire, puisqu'elles ont recommencé.

Il est plus que probable que la répugnance que certaines personnes éprouvent à poser, provient surtout des manières brusques, rudes, peu courtoises des photographes eux-mêmes, ainsi que de leur conduite souvent pleine de suffisance. Le modèle a besoin qu'on fasse preuve d'une certaine confiance en soi-même, à condition qu'elle soit justifiée; cela agit favorablement sur son esprit. Mais il ne faut pas aller aux extrêmes, car les gens sensibles prennent cela pour de la grossièreté ou de l'impolitesse.

Tout dépend souvent de choses insignifiantes, telles que la façon dont on enlève le bouchon de l'objectif et dont on expose la plaque; et il y a autant de différence dans la façon d'accomplir cette opération bien simple, qu'il y a de différences d'opinions entre les photographes sur toutes les autres choses qui ont trait à leur art. L'un criera : « La pose va commencer ! » et sur un ton tellement menaçant et tellement furibond, que le modèle se sentira plutôt tenté d'appeler au secours; tandis qu'un autre vous obsédera tellement par la suavité de ses manières, que vous vous trouverez véritablement confus de l'avoir dérangé.

Le premier ne réussit généralement qu'à dégoûter ses clients; le second les accable par son excès de politesse. Il est évident qu'il faut adopter un juste milieu entre ces deux extrêmes, et c'est là la vraie voie à suivre. Le photographe doit avoir une volonté très grande pour qu'il puisse mener à bien son idée de l'arrangement, et avoir assez de finesse, en même temps, pour plaire à son modèle. Sa devise doit être : *suaviter in modo, fortiter in re*.

On peut se demander : mais que peut avoir à faire tout cela avec l'effet artistique en photographie ? Simplement ceci : il faut que l'artiste arrive à produire l'aspect du modèle le plus caractéristique, le plus agréable, le plus conforme à la vérité. Et si l'on ne tient pas compte de tout ce que nous venons de dire pour frapper l'attention de l'élève, le caractère, la vérité et la beauté seront toutes choses qui feront défaut aux portraits photographiques, que les modèles soient vulgaires ou bien qu'ils soient distingués.

CHAPITRE XIX

DU PORTRAIT. — LA POSE.

L'art du portrait consiste à représenter soit une seule figure. soit un groupe de personnes. Nous allons considérer d'abord le cas d'un portrait dans lequel un seul personnage est représenté.

L'expérience nous apprend que les deux côtés du visage diffèrent entre eux. Cela est de toute évidence pour la plupart des cas; aussi réguliers que puissent sembler les yeux, aussi droit que puisse paraître le nez, on découvrira, par une observation soutenue et minutieuse, que, dans tous les visages humains, un des côtés se présente mieux que l'autre, et c'est précisément celui là qu'il faut prendre. Cette différence doit être observée (et on peut même en tirer profit) dans les portraits pris de face ou presque de face. Les grands peintres n'ont jamais considéré comme un défaut ce manque de symétrie et de conformité : au contraire, ils en ont toujours tiré parti en le reproduisant fidèlement. On remarquera la chose très facilement dans les portraits de Reynolds. Voyez, par exemple, Ugolin, où ce soi-disant défaut semble augmenter l'aspect du morne désespoir; dans le portrait de face de Garrick, où la différence qui existe entre les deux yeux augmente l'aspect malicieux de l'expression.

Au point de vue du portrait photographique, le visage doit être tourné contre la lumière. S'il était tourné vers la

lumière, aussi délicates que puissent être les demi-teintes, la ligne du nez se perdra en partie dans une lumière uniforme, sur la joue qui se trouve derrière le nez. Les peintres quelquefois donnent cette position à la figure tournée vers la lumière, mais aussi ils ont la ressource de la couleur pour produire le relief.

La seule exception que l'on puisse faire à cette règle — c'est-à-dire que le visage doit être tourné contre la lumière, — c'est dans le cas d'un profil, ou bien si le profil permet d'apercevoir l'œil avec le nez se détachant en clair sur le fond : c'est à peu près le milieu entre un profil parfait et un trois quarts.

Pour ces raisons, d'abord parce qu'il faut choisir le côté le plus avantageux du visage, ensuite parce que la figure doit être tournée contre la lumière, il est nécessaire d'avoir un atelier construit de telle manière que la lumière vienne de droite ou de gauche à volonté. Dans un atelier, si le toit a deux versants, dont l'un est couvert de verre et l'autre est opaque, il faut pouvoir se servir des deux extrémités selon le besoin. Il est bon également que l'atelier soit suffisamment large pour permettre à l'opérateur de travailler dans le sens de la diagonale : on obtient ainsi une modification des ombres sans devoir se servir de réflecteurs.

Lorsqu'on a décidé du côté que l'on prendra, ce qui détermine également la direction de la lumière, il faut ensuite considérer la pose.

En ce qui concerne la position de la tête, Burnet fait cette remarque : « Celui qui se donne la peine de réfléchir doit « s'apercevoir que toutes les figures offrent deux points de « vue, où le caractère est plus ou moins développé — un profil « et, ce que l'on appelle, une vue de face; on verra que la « ressemblance réside plus spécialement dans l'un ou l'autre « de ces aspects. On doit remarquer que ce que l'on nomme « vue de trois quarts donne à l'artiste l'occasion de réunir les « deux premiers aspect; outre cet avantage, cette position « offre une plus grande variété de formes et permet de donner

« plus d'ampleur au jeu des lumières et des ombres et, en « même temps, de montrer l'oreille, qui constitue souvent un « trait caractéristique des plus beaux. » Un portrait de face en photographie est rarement aussi agréable qu'un portrait pris le visage étant légèrement tourné de côté.

Lorsqu'on choisit ou que l'on arrange une pose, il faut absolument se souvenir des principes que j'ai exposés dans les chapitres précédents ; ils ont plus de valeur que tout ce que je pourrais vouloir formuler.

En réalité, ainsi que je l'ai dit déjà, toute recette particulière, tous les conseils, tous les plans de portraits que je pourrais indiquer — dire, par exemple, qu'on posera de telle ou telle façon, soit un homme, soit une femme, soit un enfant — tout cela ne pourrait que nuire au rendu des caractéristiques d'un modèle et ferait plus de mal que de bien. Cependant quelques remarques générales peuvent avoir leur utilité.

Une figure seule doit être complète par elle-même ; elle ne doit pas sembler avoir été découpée dans un groupe, et il ne doit pas être possible d'ajouter une seconde figure sans nuire à la première.

La tête étant l'objet principal, toutes les lignes doivent s'y rapporter, et l'élève trouvera que maintenant les règles de la composition basée sur la pyramide lui deviennent d'une utilité incontestable. Toutes les règles pour la composition d'un groupe — tel que celui du « Ménétrier aveugle » — s'appliquent à la figure seule. Il faut toujours avoir présent à l'esprit que la tête est l'objet principal, auquel chaque chose doit être subordonnée, qui doit être mis le plus soigneusement au foyer, qui doit recevoir la plus forte lumière et qui mérite toute l'attention.

Après cela, les mains devront être l'objet d'une considération spéciale.

Les mains seront d'une réelle utilité, naturellement à un degré moindre et dans un ordre inférieur, pour répéter la masse de lumière représentée par la figure. Elles ont, à un certain point de vue, l'avantage de ne pas avoir autant d'importance que le visage ; on peut les faire ressortir, mais toujours sans

affectation, si elles sont belles de forme, comme on peut les cacher si cela est nécessaire.

De même que — par exemple, dans « le Ménétrier aveugle » — il n'y a pas de tête située exactement au dessous d'une autre, de même les mains ne doivent pas se trouver exactement sur la même ligne que la tête. On peut donner beaucoup de caractère à la main, lorsqu'on sait comment il faut la traiter.

Walter Scott, disait dans une lettre qu'il adressait à Wilkie au sujet d'un tableau qu'il avait vu à Windsor : « Il y a là un portrait de Pope qui m'a fortement frappé ; je me suis imaginé qu'en voyant la main seule, j'aurais pu reconnaître que ce n'était pas seulement la main d'un gentilhomme ou d'une personne de haut rang, mais celle d'un homme qui n'avait jamais fait la guerre ou qui n'avait jamais pratiqué les amusements qui durcissent et déforment les mains des gentilshommes dans leur jeunesse. C'était et ne pouvait être que la main d'un vieux prêtre, qui n'avait de besogne plus rude que celle de donner des bénédictions. »

Sir Charles Bell, dans son *Traité de la main*(1), dit : « Nous « ne devons pas oublier de parler de la main comme organe de « l'expression. On a écrit beaucoup de dissertations à ce sujet, « mais si nous n'étions même réduit qu'à de simples autorités « en la matière, il suffirait de prendre les grands peintres « comme exemples, puisque, par la position des mains par « rapport à celle de la figure, ils ont exprimé tous les senti- « ments. Qui pourrait, par exemple, nier l'éloquence des mains « dans la *Madeleine* de Guido, leur expression dans les dessins « de Raphaël, ou dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Nous y « voyons exprimé tout ce que Quintilien disait que la tête est « capable d'exprimer. Car toutes les autres parties du corps, « dit-il, viennent en aide à l'orateur; mais les mains, je puis « le dire, parlent par elles-mêmes. Avec les mains, nous « demandons, nous promettons, nous invoquons, nous congé-

(1) *Bridgewater Treatise on Hand.*

« dions, nous menaçons, nous implorons, nous conjurons, nous « exprimons la crainte, la joie, nos doutes, notre approbation, « notre repentir; nous montrons la modération ou l'excès, « nous marquons le nombre et le temps. »

L'action de la figure doit être celle qui est la plus familière au modèle, — une position telle que la figure se présente avec tous ses avantages. Il ne faut pas permettre une action violente pas plus qu'une apparence d'effort ou de contrainte. Certains photographes semblent croire que la grâce consiste en contorsions et font de leurs figures de véritables spirales, surtout pour les dames, en leur faisant tourner la tête au dessus des épaules et en essayant de leur faire regarder dans le dos par le coin des yeux.

L'absurdité et l'affectation de cette position sont dues à l'exagération. Une pose qui s'en rapproche, mais qui n'est pas contrainte, est fort gracieuse si le modèle a assez de grâce et de souplesse pour justifier cette pose.

On ne peut jamais assez faire ressortir, aux yeux de l'élève, qu'il faut tout d'abord considérer ce qui est possible à une figure avant de lui choisir une pose; chaque figure ne comporte pas chaque attitude, pas plus qu'un vieillard décrépit de quatre-vingt ou quatre-vingt-dix ans ne pourrait faire les exercices d'un adroit acrobate.

Certaines figures sont gracieuses dans une position, alors qu'elles sembleraient gauches dans une autre, qui est probablement plus gracieuse si on l'applique à la figure qui lui convient.

Quelque gracieuse que puisse paraître une figure qui a couté à atteindre quelque effort de la part du modèle, cela ne vaut pas ce charme plein d'abandon et ce repos, qui proviennent de ce que la tête et le corps sont placés dans une direction, ainsi que nous le voyons dans les superbes portraits des maîtres, tels que le Titien, Van Dyck et Raphaël.

Il ne faut pas conclure, de cette dernière remarque, que je préconise de présenter dans chaque figure, la tête et le corps exactement dans la même direction, quoique cela convienne beaucoup à certaines personnes. Mais on verra qu'une très

légère différence entre la direction de la tête et celle du corps — comme dans l'exemple ci-contre (fig. 20) — suffit à donner l'animation sans troubler le repos.

L'élève fera bien d'étudier et d'observer les attitudes prises dans la vie ordinaire et de les adapter à son art. Lorsqu'il remarque une belle attitude, qu'il raisonne sur la cause de cette beauté et il trouvera que cela dépend, pour son effet, d'une application sérieuse des règles de la composition; et quoique ces règles ne puissent pas toujours lui tenir suffisamment lieu d'imagination, pour le mettre à même d'inventer continuellement des arrangements nouveaux, il verra que ces règles l'aideront, d'une manière importante, à donner l'expression à ses inventions et l'empêcheront de se livrer à des extravagances ou à des exagérations dans ses arrangements de la forme. Il doit également enrichir son esprit d'incidents convenables à ses modèles. Il pourra peut-être alors donner moins d'occupation à l'éternel livre que nous voyons dans les mains des personnes photographiées presqu'aussi souvent que le rouleau de papier dans les mains des statues des hommes d'Etat.



Fig. 20.

Les remarques faites au sujet du portrait de figures seules doivent également traiter des *vignettes* [1], genre de portrait

(1) En Angleterre, on appelle *vignette*, les portraits dégradés sur fond blanc. Nous nous servirons de ce terme parce qu'il est plus court.

qui ne comprend généralement que la tête et les épaules. C'est un genre qui, en apparence, est si simple qu'il ne semble demander que peu d'attention, mais j'ai vu tellement de mauvaises *vignettes* que quelques mots à ce sujet ne seront pas inutiles.

Lorsqu'on ne voit que les épaules et la tête, une *vignette* ne doit jamais donner cette impression que le modèle était couché dans une chaise ou qu'il s'appuyait sur une table. La raison en est que, ni la table, ni la chaise n'étant visibles, la figure semblerait hors de proportion ou déformée. En règle générale, les épaules doivent être de niveau comme si le modèle était debout. Une légère opposition entre la direction de la tête et celle des épaules donnera toujours de la variété et de l'animation. L'éclairage doit être plus délicat que celui qui conviendrait à d'autres portraits et le fond doit toujours être clair. Si les bords blancs de la vignette sont légèrement teintés à la lumière après l'impression, l'effet délicat s'en accroîtra : mais, généralement, lorsqu'on le fait, on dépasse la mesure, et alors l'effet devient trop lourd et c'est bien pis que si l'on avait laissé au papier blanc sa pureté entière.

Comme conclusion, nous dirons: prenez l'habitude régulière, avant d'enlever le bouchon de votre objectif, de donner un coup d'œil rapide au modèle, afin de vous assurer que le contour de la figure se compose bien, que la lumière et l'ombre soient bien homogènes et qu'il paraisse l'indication de l'expression que vous désirez obtenir sur le visage du modèle. Si l'une ou l'autre de ces conditions vous manque, ne gâtez pas votre plaque et attendez jusqu'à ce que vous puissiez découvrir votre objectif.

CHAPITRE XX.

PORTRAIT. — GROUPES. — PROPORTION.

La composition d'un groupe dépend beaucoup du caractère de ses constituants. Il est facile de grouper deux ou trois enfants, si naturellement ces enfants ont une intelligence et un charme quelconque; et, lorsque ce groupe est bien fait, il sera certainement des plus agréables et des plus naturels; tandis que deux adultes, surtout du sexe masculin, quoique plus faciles à photographier, donnent rarement une composition qui ait un effet quelconque.

Le grand art dans la composition d'un groupe, c'est d'arranger les figures de telle sorte qu'elles semblent avoir quelque relation entre elles; de même que les éléments ordinaires de la construction picturale. Il doit y avoir quelque trait d'union entre ceux qui composent le groupe; il faut que quelque épisode, quelque incident semblent les intéresser mutuellement; ou bien, il faut imaginer quelque chose en dehors du tableau qui attire l'attention des personnes qui composent le groupe.

Les figures doivent être rassemblées et non disséminées dans le tableau, — ce qui nécessiterait un examen spécial pour chaque portrait, — jusqu'à ce que l'impression d'ensemble ait été éveillée et agréablement ressentie.

Il n'est rien qui ait un effet plus désagréable que si, dans un tableau, on peut couper les deux figures séparément, de

manière que chaque moitié du tableau ne fasse pas de tort à l'autre; semblables en cela à Enid et Geraint :

Apart by all the chamber's width, and mute,
As creatures voiceless, thro' the fault of birth.
Or two wild men supporters of a shield,
Painted, who stare at open space, nor glance
The one at other, parted by the shield.

Séparés par toute la largeur de la chambre, et muets,
Comme des créatures sans voix, par la faute de leur naissance.
Ou comme deux sauvages, qui supportent un blason,
En regardant vaguement dans l'espace, sans jamais se regarder
L'un l'autre, parce qu'ils sont séparés par le blason.

Lorsqu'on représente deux personnes qui causent, il n'est pas nécessaire qu'elles se regardent l'une l'autre; on peut exprimer qu'elles écoutent sans devoir, pour cela, se regarder constamment. Il arrive constamment que, dans les conversations, même sur les sujets les plus importants, l'orateur et l'auditeur ne se regardent point, quoique, même si l'on n'entendait aucun son, il serait évident, par leur attitude, que ces deux personnes sont en conversation.

Un point digne de toute l'attention de l'élève, c'est qu'il doit y avoir de la variété dans les têtes, non seulement en ce qui concerne la pose de trois quarts, de profil ou de face, mais encore dans leur position sur le papier. Ainsi, il est difficile, quoique possible, d'arriver à beaucoup d'effet si les deux figures sont debout et ont exactement la même grandeur ; dans un cas pareil, la variété doit provenir des lignes des différentes figures en variant la direction des corps, pour l'arrangement des bras et des mains, et par la disposition des accessoires et du fond.

C'est par la perfection qu'il arrive à apporter dans la composition des groupes que le photographe se rendra compte de ce dont il est capable. Si, après des essais répétés, il ne réussit pas, ou, au moins, pas à son entière satisfaction, il fera bien de se restreindre, autant que possible, aux têtes, vignettes ou médaillons, genres qui demandent du goût et du soin, mais qui exigent moins d'aptitudes artistiques qu'une composition plus compliquée. Quantité de photographes ont tellement étudié les

meilleures méthodes de traiter la tête, et la tête seule, qu'ils ont réussi jusqu'à l'admiration et ont atteint une grande réputation dans ce genre de travail. Ils ont préféré réussir en faisant bien un genre que de faire imparfaitemeut un genre plus compliqué.

Quelques artistes préfèrent avoir à faire un groupe de trois plutôt que de deux personnes. J'avoue que plus j'ai de figures à faire entrer dans une photographie, plus je trouve la chose difficile. Il ne faut pas essayer de mettre plus de trois à quatre personnes dans un négatif, s'il est nécessaire que chaque personnage ait un bon portrait. Je laisse de côté, naturellement, les groupes pris à l'extérieur, au petit bonheur.

Il est impossible de mettre plus de trois à quatre figures dans une carte de visite (dans le sens de la hauteur) sans arriver à l'entassement. J'ai vu jusqu'à douze personnages, et même davantage, dans un portrait-carte; mais nous ne parlons ici que de composition et non pas de figures jetées en tas, une tête apparaissant çà et là, chaque fois qu'elle peut en saisir l'occasion. Si l'on doit mettre plus de quatre figures dans une carte de visite, il vaut mieux retourner la chambre et faire un portrait sur la largeur. J'ai vu quelques photographies d'Angerer qui représentaient l'intérieur d'un grand salon, plein de gens mais sans foule cependant, et qui étaient de vrais modèles du genre. J'aimerais à voir introniser ce genre de portraits en Angleterre; mais il demande un atelier fort grand, ce qui empêche beaucoup de gens, sauf quelques exceptions, d'essayer ce genre.

Lorsqu'on aborde un format plus grand que la carte de visite ou la carte album, il est toujours beaucoup plus facile et plus recommandable également de faire le groupe par l'impression par combinaison. Les photographes ont semblé s'effrayer de ce mode de procéder; mais je suis heureux de constater qu'ils commencent à l'adopter à mesure que la connaissance plus approfondie des ressources de leur art se répand parmi les photographes.

Pour y arriver, il faut faire d'abord un croquis de la compo-

sition, quelque grossier qu'il soit, de manière que l'artiste sache ce qu'il a l'intention de faire, lorsqu'il le regarde une seconde fois; ou bien, les figures peuvent être placées en position et l'on en prend une petite photographie comme modèle d'arrangement. Le groupement doit être fait de telle manière que les joints se présentent dans des places sans importance.

Quoiqu'il soit possible de faire un joint parfait, même en suivant la ligne d'un profil délicat, il vaut mieux, si possible, de ne pas laisser voir les tours de main du métier. Après avoir obtenu un croquis ou une petite photographie de l'arrangement complet, les groupes ou les figures isolées doivent être photographiés en détail, de préférence contre un écran blanc ou très clair, si on a l'intention d'ajouter également un fond. Si ce fond est un intérieur, on trouvera qu'il est des plus faciles de le prendre avec les figures, les accessoires étant arrangés de telle façon que les lignes de jonction ne puissent être vues.

Un fond naturel peut être imprimé derrière une figure seule et produire de l'effet, et l'on a montré qu'on peut s'en servir avec avantage même pour un format aussi petit que celui de la carte de visite.

Dans le portrait, une grande partie de l'effet dépendra de la position que la figure occupe dans le tableau. On s'en convaincra en jetant un coup d'œil sur les exemples ci contre (fig. 21 et 22).

En règle générale, si la tête n'est pas à égale distance des bords, il doit y avoir plus d'espace devant la tête que derrière, comme dans la figure 21. L'effet gauche du contraire de cette règle se remarquera dans la fig. 22.

L'oubli de cette règle a bien souvent compromis l'effet de portraits qui, sous tous les autres rapports, étaient excellents. Dans certaines photographies, la figure semble s'échapper du portrait, parce que l'on a voulu montrer jusqu'aux derniers replis de cet appendice avec lequel les dames balaient la poussière; c'est sacrifier la tête à la queue.

La hauteur apparente de la personne dépend presqu'entièrement de la position de la figure sur le plan du tableau. Plus la

personne est grande, plus la tête doit être placée près du haut de la photographie, et si la figure est représentée en pied, il



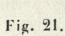


Fig. 21.



Fig. 22

faut laisser moins d'avant-plan. Pour une personne qui est petite, il faut au contraire abaisser la tête dans le portrait. Les figures 23 et 24 montrent le contraste.

Il arrive souvent que la figure est trop grande pour le format. J'ai vu des cartes dans lesquelles la tête touchait presque le haut du portrait, et les pieds l'extrémité inférieure, de telle sorte qu'en les plaçant dans un album, il fallait en couvrir une partie, en coupant peut être les pieds ou la moitié de la tête. Cela se produit, je suppose, par suite d'une fausse notion de la part du photographe qu'il en donne assez pour l'argent, principe que je ne combats point, à condition que le « *assez* » se rapporte plutôt à la qualité qu'à la quantité. Une carte de visite dans laquelle il a été fait preuve de proportion, de goût et de sentiment exact de l'art, a beaucoup plus de

valeur qu'un portrait grandeur nature, qu'il soit peint ou photographié, qui ne possède pas toutes ces qualités envirables.

On a pendant quelque temps versé dans cette erreur que toutes les figures doivent être faites à l'échelle; par exemple, si une figure de six pieds doit occuper dans la carte de visite une hauteur de trois pouces (ce qui est à peu près la proportion exacte), un enfant de trois pieds de haut doit par conséquent être représenté sur la moitié de la première hauteur, c'est-à-dire un pouce et demi. Cette méthode peut être suivie, s'il est



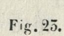


Fig. 23.



Fig. 24.

nécessaire d'obtenir, pour ainsi dire, les plans de la famille, pour les envoyer à des amis éloignés afin de comparer avec d'autres portraits pris auparavant et de s'assurer que les enfants grandissent. Mais le photographe doit se rappeler que son affaire, c'est de faire des portraits, et qu'une figure d'un pouce et demi de haut ne remplira pas une carte de visite, et cela avec tout l'effet désirable. Je conseille, par conséquent, d'agir en toute liberté dans ces cas particuliers; lorsqu'il s'agit de photographier un enfant, il ne faut pas tenir compte de la

place qu'occuperait sur le portrait une grande personne, la chambre noire étant placée à une distance donnée. Il ne faut se préoccuper que d'une chose, c'est de l'enfant, qui est l'objet principal de l'attention du photographe.

Ce peu de souci des proportions existe également chez les photographes paysagistes ; très souvent, ils préfèrent sacrifier l'effet plutôt que de retrancher un peu de l'avant-plan et, par cela même, s'écarter de leur format régulier.

CHAPITRE XXI.

DES FONDS.

Le fond a été souvent négligé dans le portrait : on l'a considéré comme ayant peu d'importance, pourvu qu'il soit propre et uni. Et cependant, il a une place importante dans la composition et dans le clair obscur. Sir Joshua Reynolds estimait que les fonds de ses portraits étaient d'une valeur telle que souvent il déclarait que n'importe l'assistance qu'on pouvait lui prêter dans l'arrangement des draperies ou d'autres parties du sujet, il avait toujours tenu à arranger la scène, à disposer et à finir complétement son fond lui-même.

Un fond mal choisi peut gâter irrémédiablement un portrait, ou tout au moins lui enlever une grande partie de sa valeur, quelque parfait qu'il puisse être sous tous les autres rapports, tels que la délicatesse, la disposition des lumières et des ombres; de même, le choix du fond peut puissamment contribuer à l'effet d'un portrait photographique, lorsqu'on a pris le soin de disposer la forme et la lumière dans cette partie importante du tableau.

La plupart des photographes ont l'habitude de se servir d'un fond tout simple, tout uni, ou de mauvaises représentations d'intérieurs ou de paysages; mais ceux qui connaissent leur art sont convaincus de la grande valeur de la lumière et de l'ombre, de la gradation et du ton du fond, placé derrière le

personnage, pour mettre en relief certaines parties et en cacher d'autres, pour donner de l'air dans la composition et pour concentrer l'attention sur l'objet principal, la tête.

Le photographe se prive d'une grande ressource en employant un fond uni, sans variation de lumière et d'ombre. Il n'est rien comme un fond uni pour produire le manque d'air, d'atmosphère et de richesse, de même que pour donner un effet plat et une apparence d'incrustation à la figure. Il serait difficile de trouver dans la nature une surface sans gradation de teintes.

Prenez comme fond, par exemple, la surface unie du mur d'une chambre, et certes vous n'aurez pas facile à y découvrir un espace suffisant pour un fond, sur lequel ne tombe pas une ombre qui en modifie l'uniformité. La gradation d'un ciel sans nuages est merveilleuse, depuis le zénith jusqu'à l'horizon ; et vous pouvez chercher dans toute la nature jusqu'à ce que, à votre grande surprise, vous trouviez que la seule chose complètement unie en ce monde, c'est le fond photographique habituel sur lequel tombe une lumière égale, à cause de la grande quantité de lumière provenant du toit vitré de l'atelier.

Dans ses *Elements of Drawing* (Eléments du Dessin), Ruskin dit, au sujet de la gradation de la couleur, — et cela est également applicable à la lumière et à l'ombre et, par conséquent, à notre sujet. — « Lorsque vous étendez une masse de « couleur, assurez-vous qu'elle est graduée, aussi grande ou aussi « petite qu'elle soit. Dans les circonstances ordinaires, il n'y « a pas, dans la nature, de couleur sans gradation. Si vous ne « le voyez pas, c'est à cause de votre inexpérience; vous le « verrez bien si vous pratiquez assez longtemps. Mais en « général, on peut le voir immédiatement. Dans le tronc d'un « bouleau, par exemple, le gris rosâtre est gradué par la « rondeur de la tige jusqu'à ce qu'il rencontre la partie dans « l'ombre; de la même façon, la partie dans l'ombre est « graduée par la lumière réfléchie. Par conséquent, pour « chaque teinte que vous posez, faites-la un peu plus pâle d'un « côté que de l'autre et ayez une gradation uniforme entre

« les deux épaisseurs. Ceci semble être une loi formelle ou « une formule que l'on vous dicte ; mais vous trouverez que « c'est tout simplement l'affirmation d'un fait naturel.

« Il n'est pas physiquement impossible, à la vérité, de « trouver une partie de couleur sans gradation, mais cela est « si souverainement improbable qu'il vaut mieux que vous vous « habituiez à ne pas vous demander lorsque vous allez rendre « une teinte : Est-elle graduée? mais bien plutôt : Comment « est-elle graduée? Et, dans au moins quatre-vingt dix-neuf cas « sur cent, vous répondrez d'une manière décisive après un « examen attentif, quoique la gradation puisse être si subtile, « si délicate, qu'elle ait pu vous échapper tout d'abord. Et il « importe peu que cette touche de couleur soit aussi petite que « possible, même si elle n'était pas plus grande que la tête de « la plus petite épingle, si une partie n'en est pas plus foncée « que l'autre, ce sera toujours une mauvaise touche, car cela « ne provient pas uniquement de ce que le fait naturel est tel « que votre couleur doive être graduée; le côté agréable et « précieux de la couleur dépend plus de cela que d'aucune « autre de ses qualités : la gradation est aux couleurs exacte- « ment ce que la courbure est aux lignes, toutes deux donnant « l'impression du beau à cet instinct naturel de l'esprit humain.

. . . .

« On peut facilement se convaincre de la différence de beauté « qui existe entre une teinte unie et une teinte graduée : il « suffit d'étendre une couche de rose sur du papier et de la « comparer avec la feuille d'une rose. La beauté éclatante d'une « rose, comparée à d'autres fleurs, provient uniquement de la « délicatesse et de l'infinité de gradations de sa couleur : toutes « les autres fleurs sont ou bien moins riches en gradations, « parce qu'elles n'ont pas autant de pétales, ou sont moins « délicates, parce qu'elles sont marbrées ou veinées au lieu « d'être dégradées. »

Plus loin, Ruskin ajoute : « Dans les plus grands tableaux « de Turner, ceux qui ont peut-être six ou sept pieds sur quatre « ou cinq, vous ne trouverez pas une surface de couleur, pas

« plus grande qu'un grain de blé, qui ne soit graduée. Et dans « la pratique, vous trouverez que la vivacité des teintes et la « vigueur de la lumière, et même l'aspect de la transparence « dans l'ombre, dépendent essentiellement de ce caractère seul ; « la dureté, la froideur, et l'opacité résultent bien davantage de « l'*égalité* de la couleur que de la nature de la couleur ».

Il en est de même des photographies et des tableaux monochromes; une masse d'ombre isolée n'est pas riche, pas plus qu'un espace de lumière brillante nettement tranché; c'est la gradation de l'ombre et de la lumière qui produit la richesse et l'éclat. Par conséquent, un fond uni est la chose la plus susceptible de tuer tout effet artistique que l'on puisse placer derrière un sujet. En jetant un coup d'œil sur les illustrations des chapitres précédents, on verra que l'un des effets d'un fond uni, c'est de représenter la figure comme si elle avait été nettement découpée et collée sur un morceau de simple papier gris. Haydon disait que le fond est la partie la plus hasardeuse du tableau et que c'est un sujet qui demande autant de considération que les personnages, parce que, aussi bonnes que soient les figures, l'effet peut en être sérieusement affaibli par un manque de support. On a souvent raconté une anecdote à propos de Rubens, qui prouve que ce grand peintre estimait aussi que le fond a la plus grande importance, au point de vue de l'effet du tableau.

Un jeune peintre désirait vivement entrer comme élève à l'atelier de Rubens : il parvint à se faire appuyer par un ami influent, qui le recommanda en effet, en disant au grand peintre que son jeune ami n'était plus un novice et qu'il lui serait de quelque utilité pour ses fonds. Tout en souriant de la simplicité de son ami, Rubens lui dit : « Si ce jeune homme est capable de peindre mes fonds, il n'a plus besoin de chercher à s'instruire : car le maniement et la façon de traiter les fonds demandent une connaissance des plus étendues de l'art. »

Il serait impossible de donner des règles définies en ce qui concerne l'arrangement et le maniement du fond, mais on peut citer la manière d'opérer de divers artistes.

Le système adopté par Adam Salomon dans la plupart de ses œuvres, — et c'est d'ailleurs celui de la plupart des célèbres peintres de portraits —, ce système consiste à donner du relief au moyen de l'ombre au côté le plus éclairé du personnage, et d'opposer la lumière au côté le plus obscur. Du côté d'où vient la lumière, le coin supérieur du tableau est profondément obscur, l'ombre étant graduée en diagonale à travers le tableau jusqu'à ce qu'elle arrive à la demi-teinte située derrière la tête; cette demi-teinte est de nouveau opposée brusquement et remplacée par les accessoires, ou bien elle s'en va mourir dans l'ombre. Salomon semblait également apprécier la valeur d'une ligne verticale dans le fond pour donner de la stabilité à la composition; il y arrivait généralement par les lignes droites d'une colonne cannelée (ce qui, selon moi, est un accessoire très discutable pour des raisons que je donnerai dans le chapitre suivant).

Sans aucun doute, les portraits d'Adam Salomon sont des œuvres du plus grand effet, qui renferment toutes les qualités; ce sont les meilleurs que l'on ait produits au moyen de la photographie et ils constituent les meilleures leçons que puissent prendre les photographes.

Les fonds des portraits de Sir Joshua Reynolds sont également dignes d'être étudiés. Certains de ses tableaux, parmi les plus beaux, ont un fond sombre sur lequel la tête brille comme un joyau. Il est arrivé au relief par la méthode employée par Adam Salomon, et il faut remarquer que dans presque tous les tableaux où le fond offre des gradations, il a toujours eu soin d'avoir une ou deux lignes verticales pour aider à la composition; généralement, c'est une ligne sombre opposée à une ligne lumineuse; cela fait penser au pilastre. Les fonds de paysages de Reynolds sont toujours naturels et soigneusement appropriés au sujet, quoique, dans beaucoup de cas, l'horizon soit plus bas que nous ne pourrions le faire par la photographie, cet art de la vérité.

Quoiqu'il eût l'habitude de donner du relief aux parties obscures de la figure au moyen de la lumière, et réciproque-

ment, Reynolds, dans un de ses écrits, préconise un système tout opposé, que l'on rencontre dans les œuvres de Corrége et d'autres peintres de son école. Reynolds disait, en commentant le précepte de Léonard de Vinci que la partie sombre doit être mise en relief au moyen de la lumière : « Si Léonard avait « vécu pour voir la splendeur de l'effet qui a été produit « depuis par un système exactement contraire, — c'est à dire « d'opposer la lumière à la lumière, et l'ombre à l'ombre, — « quoique, sans aucun doute, il l'eût admiré, cependant ce « ne serait pas devenu, comme cela ne doit pas devenir, la « première règle par laquelle il eût commencé son enseigne- « ment. »

Quel que soit le principe d'après lequel on arrange son fond, on doit se rappeler qu'il doit donner du relief à la figure, et ne pas produire l'effet contraire, c'est à dire une sorte d'incrustation ; ensuite, qu'il doit se combiner avec la lumière pour donner l'ampleur nécessaire et l'atmosphère à la lumière et à l'ombre.

Quand donc les fabricants fourniront-ils des fonds dégradés ? Tous vous disent qu'il est impossible de les produire. Quant à cela, je sais que c'est une erreur. Ils sont difficiles à peindre, mais je crois, par expérience personnelle, que la chose est possible. Si les photographes exigeaient d'avoir ce qu'ils désirent, ils l'obtiendraient. Ils ne se contenteraient pas de se servir de ce que les fabricants préfèrent leur fournir.

CHAPITRE XXII.

DES ACCESSOIRES.

Il n'est peut-être pas une autre partie de leur art dans laquelle les photographes aient outragé si odieusement la nature; je veux parler du choix des accessoires et de l'arrangement des photographies. Feuilletons un album et décrivons quelques unes des photographies qui y sont contenues.

Nº 1. — Un portrait d'une dame en toilette de soirée, se promenant au bord de la mer; par considération pour ses souliers frêles, la partie du sable, sur laquelle elle est arrêtée, a été recouverte d'un tapis.

Nº 2. — Portrait d'un homme âgé debout sur une terrasse, qui est recouverte de tapis. Là se trouvent un piédestal et une colonne, à l'entour de laquelle court un rideau lié avec soin, en différentes places, au moyen de cordes et d'énormes glands en soie. Le paysage dans le lointain est délicatement fait et bien exécuté, ce qui fait ressortir davantage l'absurdité de ce rideau en plein air.

Nº 3. — Un monsieur debout devant une balustrade avec pilier, le paysage derrière le modèle représentant des montagnes éloignées. La lumière sur le personnage vient de droite, tandis que celle de la balustrade vient de gauche. L'ombre de la colonne tombe sur les montagnes, qui sont bien plus nettes que la tête du modèle.

Nº 4. — Une dame lisant à la fenêtre, mais la lumière vient

de la direction opposée. L'ombre du rideau de la fenêtre tombe sur le ciel.

N° 5. — Un monsieur dont la tête semble donner naissance à un lustre à gaz, muni de globes.

Il y a cent photographies dans cet album, dont la plupart proviennent d'ateliers renommés. Il y a une colonne ou une balustrade dans soixante-dix-huit de ces cartes. Et cependant les photographes représentent exactement la nature et ils s'étonnent de ce que la photographie ne soit pas encore reconnue comme un art[1].

Un rideau s'admet, parce que cela est possible ; mais l'emploi d'une colonne donne lieu à des doutes très graves, et la réunion de ces deux accessoires est tellement invraisemblable que cela en devient presque absurde. Il est vrai que l'on rencontre ces deux accessoires réunis dans certains tableaux de grands peintres, mais les trucs d'un art ne s'appliquent pas à un autre. La colonne et le rideau sont de pure convention. Si les conventions peuventse justifier dans un art comme la peinture, où l'on peut se permettre une certaine licence, si elles ont reçu une sanction de la routine, elles n'ont aucune raison d'être dans un art nouveau comme la photographie, dont les résultats sont supposés être la reproduction directe de la nature. La photographie est un art qui n'a pas de précédents et c'est un art dans lequel on devient absurde si l'on s'écarte de la vérité. Nous, les travailleurs des cinquante premières années de l'existence de la photographie, nous créons les précédents; veillons donc à ce qu'ils ne soient ni dangereux ni susceptibles de nous égarer.

La photographie est le plus imitatif de tous les arts, et les photographes sont les plus grands imitateurs : ils l'ont prouvé par la voie qu'ils ont suivie en adoptant en grande partie ce que les peintres pouvaient avoir de mauvais dans leurs procé-

(1) Ceci a été écrit il y a quelques années. La colonne et la balustrade ont à peu près disparu, mais les accessoires ne sont rien moins que parfaits. La plupart des accessoires modernes sont principalement remarquables par leur excès d'éclat et leur importunité.

dés; et peut être la plus détestable de ces imitations a été cette convention de la colonne et du rideau, appliquée à presque tous les modèles, alors que parmi ceux-ci, il est peu probable qu'il en soit beaucoup qui aient l'habitude de se trouver dans le voisinage de ces accessoires; j'en excepte naturellement ceux qui demeurent dans des palais.

Dans les tableaux, la colonne a quelque chance de vraisemblance; mais dans les photographies, elle est presque toujours ridiculement absurde : combien de fois n'est-elle pas posée sur un tapis? Chacun cependant doit bien se dire que les colonnes de marbre ou de pierre n'ont pas comme fondations soit un tapis, soit une toile cirée.

Mais il y a pis encore. Les colonnes n'étaient ni assez affreuses ni assez bon marché; on eut recours à des imitations peintes en perspective, dans lesquelles on cherchait vainement le point de vue. Si, par hasard, une ligne quelconque était correcte, c'était exactement comme ces pendules qui ne vont pas du tout, mais qui ont au moins marqué l'heure juste pendant une seconde de la journée. Avec cela, ajoutez une lumière violente représentée comme si elle venait de la direction opposée à celle de la lumière qui éclaire le personnage. Alors, par un éclair de génie, quelqu'un eut l'idée d'étendre ces profils à la représentation d'autres objets, tels que les chaises (comme elles étaient plates, il était impossible de s'y asseoir), les pianos, les foyers, les fenêtres, enfin tout ce qui était susceptible d'être caricaturé. Mais le comble de cet ameublement fantaisie, c'est le Protée, le meuble universel, *multum in parvo*, qui, en une minute, pouvait se transformer en piano, en bibliothèque, etc.; c'est à dire la réunion en un seul meuble de tous les genres de meubles possibles. En somme, c'était une amélioration, et si les fabricants voulaient seulement mettre un peu plus de goût dans leur travail, supprimer une ornementation ridicule et faire enfin beaucoup plus simple, il y aurait encore quelque chose à en tirer, si, naturellement, on ne doit pas produire des œuvres de tout premier ordre.

Mais, si vous avez quelque amour propre de votre art, si vous désirez faire du mieux que vous pouvez, vous devez éviter les imitations et n'avoir, dans votre atelier, que des meubles réels du meilleur goût, du meilleur dessin et du caractère le plus noble. Lorsque le photographe se meuble, il fera bien de meubler, non seulement son atelier, mais également son salon de réception, avec des siéges de modèle différents — une espèce de collection arlequin, suivant l'expression pittoresque des amateurs de porcelaine — et cela afin d'être à même d'apporter la plus grande variété dans ses œuvres. Il faut éviter les chaises — que l'on voit si souvent dans les photographies et nulle part que là, — dont le dossier est trop surchargé de sculptures et si élevé qu'il dépasse souvent la tête en ayant l'air de l'entourer d'une sorte de couronne gothique ; si l'on se sert de cette chaise, il faut que la tête s'en détache complètement. Les chaises de salle à manger ou de bibliothèque sont toujours utiles, de même que cette chaise, appelée *Prie Dieu*, qui convient spécialement pour les personnages debout. Il est très difficile de trouver un bon fauteuil, qui réponde aux exigences de la photographie. Les fauteuils modernes sont faits plutôt au point de vue du confort que du coup-d'œil, et ils sont si bas que le modèle a l'air d'être rapetissé comme un nain. Les fabricants gagneraient à avoir un bon dessinateur qui leur fournirait des modèles convenables et appropriés aux exigences de l'art photographique.

Après les chaises viennent naturellement les tables. Il est à peine nécessaire de dire quoi que ce soit de la petite table ronde d'un diamètre de deux à trois pieds (0,60 à 0,90 mètres) que l'on voit dans toutes les photographies d'antan et dont l'usage a disparu, sauf dans certains ateliers qui sont restés primitifs.

L'ameublement d'une chambre doit donner cette idée qu'il y a de la place dans la chambre, ce qui n'existe pas lorsqu'on se sert de cette petite table évidemment parce qu'il n'y a pas de place pour une table plus grande.

La table, pour être utile, doit être ovale, longue d'environ

3 1/2 pieds (1,05 mètre) sur 1 1/2 pied (0,45 mètre); elle doit être faite légèrement et munie de grandes roulettes qui permettent de la déplacer facilement. Il est bon d'avoir un ou deux tapis de table d'un dessin tranquille, condition essentielle aux tapis et aux étoffes qui couvrent les chaises et les fauteuils; il ne faut pas penser à un dessin trop tapageur ou trop violent. Comme changement, à côté d'une table toute simple, on peut en avoir une autre en chêne sculpté dont on se servira à l'occasion, de même que d'une armoire judicieusement choisie. Mais il faut toujours avoir présent à l'esprit, en employant ces accessoires, que c'est le portrait du modèle que l'on a en vue et qui doit être prééminent, et non pas la magnificence de l'ameublement de l'atelier, qui peut être richement meublé, mais mal meublé.

Quelques photographes se servent d'une table qui peut être élevée ou abaissée, suivant la taille du modèle, au moyen d'une crémaillère; mais c'est là une chose qui doit être employée avec discernement et dans des limites très restreintes. Si la table est trop élevée, elle rapetisse le modèle par comparaison, et, dans le cas contraire, en la baissant trop fortement, on transformerait le modèle en géant, ce qui nous rappelle la charge de *Punch,* représentant la carte de visite d'un homme très petit qui a l'air d'être entouré de meubles joujoux. On a appliqué également le même principe à la colonne et au piédestal.

L'idée fixe de la plupart des photographes, lorsqu'ils prennent des figures debout, c'est, semble-t-il, d'avoir quelque chose pour les appuyer, d'où l'idée du piédestal, qui, ainsi que je l'ai dit, est tout ce qu'il y a de plus contraire à la nature.

Pour obtenir un effet gracieux et exempt d'affectation, il n'est pas nécessaire que le modèle semble tellement fatigué qu'il ne peut se tenir sur ses pieds.

La nonchalance n'est pas plus gracieuse que cette manière insipide de parler du bout des dents ne fait paraitre gracieux, mais elle tend davantage à ce que sir Joshua Reynolds appelait la plus détestable de tous les qualités détestables, l'affectation.

Si les modèles paraissent bien lorsqu'ils sont debout (et certains d'entre eux ne le sont pas et ne devraient jamais être pris dans cette position), ils le seront sans l'assistance d'un appui; mais cependant, au point de vue de la variété et parce que certaines personnes se sont tellement habituées à s'appuyer qu'il ne serait pas facile de les en empêcher, il est bon d'avoir à sa disposition quelque chose qui puisse servir d'appui. Ce qui convient le mieux, c'est une espèce de petite armoire. Une bibliothèque basse peut servir, de même qu'un petit bureau surmonté d'une planchette, mais il faut bien se garder du vilain piédestal. Je considère que je rendrais un grand service aux progrès de l'art en photographie si je pouvais décider tous les photographes à brûler leurs colonnes et piédestaux. Je ne dis pas de les envoyer chez le fripier; il pourrait les revendre et causer de nouveau du mal.

Quelques ottomanes et quelques petits bancs de grandeurs différentes doivent toujours faire partie de l'ameublement d'un atelier. Ils servent principalement pour grouper les enfants. Le tapis de la chambre doit être d'un dessin simple et petit, sans grands contrastes d'ombre et de lumière.

On peut arriver à produire des œuvres très belles par le mélange du réel et de l'artificiel. Quoique, au choix, je préfère que chaque chose dans une photographie soit prise dans la nature, j'admets une œuvre lorsque l'effet est naturel, n'importe comment on l'ait obtenu. Ce n'est pas le fait de la réalité qu'on demande, mais la vérité de l'imitation qui constitue un tableau vrai. Les esprits cultivés ne demandent pas à croire qu'ils sont trompés et qu'ils regardent la nature réelle, lorsqu'ils en ont devant les yeux une représentation picturale. Un observateur civilisé ne fait pas comme ce nègre auquel Bruce, le voyageur africain, donnait un tableau représentant un poisson, et qui disait : « Si ce poisson, au jugement dernier, se levait contre toi et te disait : Tu m'as donné un corps, mais pas une âme vivante? que répondrais tu? » L'art n'est pas la science de la tromperie, mais bien la science de donner le plaisir, ce dernier mot étant pris dans son sens le plus pur

et le plus élevé. Dans ce but, — c'est-à-dire le mélange du réel et de l'artificiel, — les accessoires de l'étude doivent être accompagnés de pièces de bois d'une forme pittoresque, garnies de lierre, de fougères, de gazon, etc., qui croissent dans des pots ou qui viennent d'être coupés. Il sera facile, de faire des avant plans pittoresques avec ces matériaux, derrière lesquels une vue ou un ciel peint peut être placé. Si le fond est peint avec talent, on trouvera qu'il se relie tout naturellement à l'avant plan. Il faut avoir soin d'éviter la perspective linéaire : et la lumière doit tomber sur les figures dans la même direction qu'elle le fait dans le fond peint.

CHAPITRE XXIII.

DE QUELQUES IDÉES ANCIENNES AU SUJET DU PORTRAIT.

J'ai accompli ma tâche pour autant que la composition des lignes est en question; j'ai traité du portrait et de tout ce qui le concerne. Mais avant de commencer ce que j'ai à dire sur le clair obscur, je ne puis résister au desir d'intercaler un chapitre, emprunté à un vieil in-quarto, dont la traduction française a été publiée au siècle dernier. Ce livre, par l'originalité de sa forme, est intéressant et digne d'être lu, autant par son extrême bon sens que par les enseignements sérieux qu'il contient. Et je crois que le photographe qui fait le portrait pourra retirer beaucoup de fruit des extraits que je fais de ce livre.

Le titre de ce livre est : « *Le Grand Livre des peintres* ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties et démontré par principes; avec les réflexions sur les ouvrages de quelques bons maitres, et sur les défauts qui s'y trouvent, par Gérard de Lairesse; traduit du Hollandais sur la seconde édition, par Jansen. » (A Paris, à l'hotel de Thou, rue des Poitevins, MDCCLXXXVII)(1).

---

(1) Voici le titre exact du livre de GÉRARD DE LAIRESSE : *Groot Schilder boek, waar in de schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Prentverbeeldingen verklaard*; *door Gerard de Lairesse, konstschilder te Haarlem, by Johannes Marshoorn*, MDCCXL. Un exemplaire de la première édition se trouve à la bibliothèque Royale de Bruxelles, ainsi que la traduction française de Jansen.

Il a été traduit en anglais par « John Frederick Fritsch, peintre ».

Peut-être n'est il pas inutile de donner quelques renseignements biographiques au sujet de l'auteur.

Gérard de Lairesse naquit à Liége en 1640. Il fit ses premières études avec son père, Reinier de Lairesse, également peintre distingué, et Bartholet, un admirateur fervent de l'antiquité. Gérard de Lairesse quitta bientôt son pays; il alla à Utrecht, où il souffrit la misère, car il en fut réduit à peindre des enseignes et des paravents. Cependant ayant envoyé à tout hasard un de ses tableaux à Uilenburg, un marchand de tableaux célèbre à Amsterdam, ce dernier l'appela auprès de lui. C'est de cette époque que date sa fortune et sa célébrité. L'élévation de son style et sa profonde érudition l'avaient fait appeler le Poussin hollandais. Grâce à son succès, il put donner libre carrière à ses goûts de magnificence, lorsque, en 1690, il devint aveugle, ce que l'on a attribué à un excès de travail de l'eau forte le soir à la lumière de la chandelle. Il se consacra entièrement alors à la rédaction de son livre. Il fit également un traité de Dessin.

Malgré ce malheur, de Lairesse avait conservé une grande gaieté : et souvent il se consolait en jouant de la flute ou du violon, car il était excellent musicien, ou bien en écrivant de la poésie qu'il cultiva avec assez de succès, pour faire dire par un poète hollandais.

« Il peint en poésie et décrit en peinture. »

De Lairesse mourut à Amsterdam le 28 juillet 1711.

Comme peintre, il a eu à son époque une grande renommée.

Extraordinairement doué sous tous les rapports, très-instruit, c'était un véritable artiste. Il avait une facilité extraordinaire; le trait suivant en fait foi.

Ayant fait la gageure de peindre en un seul jour Apollon et les Muses en grandeur naturelle, il commença par prendre son violon, ébaucha son tableau, refit un peu de musique, puis se mit à peindre, et ainsi de suite. Bien avant le temps marqué, le tableau était achevé et Gérard de Lairesse peignit même encore le portrait d'un curieux ou d'un ami qui était venu le voir travailler.

Grâce à sa facilité inouïe, de Lairesse a laissé un nombre considérable de toiles, d'eau fortes, de dessins, etc. On peut voir au Louvre trois de ses tableaux : *l'institution de l'Eucharistie*, *Hercule jeune entre le vice et la vertu*, et le *débarquement de Cléopâtre au port de Tarse*.

Gérard de Lairesse avait beaucoup étudié l'architecture; cela est facile à constater dans son livre, qui constitue une œuvre d'une réelle valeur dans ses lignes générales. Il y aurait beaucoup à relever dans ce qu'il dit du paysage, mais il ne faut pas oublier que le paysage est une invention moderne, que l'on doit aux partisans de la vraie doctrine du plein air.

Il excellait dans la représentation de scènes mythologiques, qui sont généralement pleines de feu et de grâce : le dessin en est parfait, mais le coloris, quoiqu'agréable, manque de vigueur.

(*Note du traducteur*).

Ce livre a été écrit bien avant que l'on ait connu Reynolds. Gainsborough et tous ces peintres fameux qui ont fait revivre l'art du portrait.

Voici ce que dit le traducteur au sujet de l'auteur et de son livre; c'est pour ainsi dire une satire de l'enseignement de l'art photographique de nos jours :

« Le talent de l'auteur et sa grande réputation en Hollande « l'ayant à juste titre recommandé à l'estime de tous ceux qui « l'ont connu, j'ai pensé qu'il serait convenable de lui faire « parler Anglais; et, pour se servir de ses arguments, d'autant « plus que, quoique un grand nombre d'auteurs excellents aient « écrit sur la peinture, cependant, en somme ces écrivains « se sont plutôt arrêtés à faire un éloge pompeux de cet art et « de ceux qui l'ont pratiqué, qu'à tracer des principes sûrs « pour l'acquérir et pour le porter à la perfection où il peut « atteindre. Ce à quoi, je puis ajouter que la plupart de ces « auteurs ne présenteraient aucune utilité pour un Anglais et « que d'ailleurs, ces ouvrages ne sont pas assez complets pour « répondre à un but général. Tout au moins ne rendraient-ils « pas les mêmes services en Angleterre, où l'on préfère la « nature fraîche et belle à cette coloration brune et chaude de « quelques autres pays, tels que l'Italie, où l'on a écrit les « meilleurs livres sur ce sujet. Mais surtout à cause de cela, « je pense que rien n'a été publié ici qui soit aussi savant, « aussi complet et aussi bien expliqué au moyen de planches et « d'exemples. ainsi que l'a fait l'auteur : et peut-être, aucun « livre n'existe-t-il où il soit traité aussi longuement du « portrait, cette branche de l'art pour laquelle l'Angleterre a « toujours eu une passion spéciale. »

Passons sur les chapitres qui traitent du dessin, de la beauté, de l'ordonnance, de la composition, de la couleur, du paysage, etc., et arrivons au livre VII, « Du portrait » dont nous allons donner quelques extraits relatifs au sujet que nous traitons.

Comme il n'y a point de partie dans l'art qui mérite quelque préfé-

rence particulière. et qu'elles doivent toutes être également estimées quand elles sont portées à un certain degré de perfection, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de suivre aucun ordre dans ce qu'il me reste à en dire ; je tâcherai donc seulement de me rendre utile par la clarté avec laquelle j'exposerai mes idées.

Comme il est nécessaire pour être bon musicien d'avoir une oreille bien exercée, il faut de même pour exceller dans la peinture de portraits, avoir une grande justesse d'œil, sans laquelle il n'est possible de devenir un bon maître que par hasard. J'entends ici par un œil juste, celui qui est conduit par un esprit réfléchi, et non par l'amour propre ou la passion.

Ensuite, il faut posséder un dessin correct, c'est-à-dire, qu'on doit bien savoir les proportions et les divisions, non seulement de la tête, mais de tout le corps en général, afin qu'on fasse connaître la personne par le portrait; ce qui doit être exécuté d'une manière agréable, en donnant aux vêtements actuellement à la mode la disposition la plus élégante qu'il est possible.

Il faut de plus savoir faire un choix heureux de la lumière et de la manière d'y exposer la personne qu'on veut peindre, afin que la physionomie fasse le meilleur effet possible et donne, en même temps l'attitude la plus aisée et la plus gracieuse au corps.

Le choix de la lumière pour les deux sexes est d'autant plus essentiel que la femme ayant plus de grace et de délicatesse que l'homme, demande par conséquent aussi un clair obscur plus agréable et plus beau.

Mais ici notre auteur est hétérodoxe. Il dit :

Je ne puis qu'approuver les peintres qui font tomber la lumière par devant leurs tableaux et conservent par là un ton aussi vrai que beau à leurs couleurs locales; car cette lumière est sans contredit la plus favorable, soit que le tableau doive pendre contre un mur ou ailleurs.

Il aurait dû être le peintre de la reine Elisabeth.

Pour continuer le sujet de l'ombre et de la lumière, il cite certaines choses qui devraient être imitées par ceux qui imitent M. Adam Salomon.

On voit que plusieurs peintres font à toutes leurs figures, tant grandes comme nature que beaucoup plus petites, les ombres dessous le nez si profondes et si noires qu'on croirait qu'il y a une tache noire dans cet endroit; tandis que la nature nous apprend que lorsqu'il tombe une forte lumière sur le nez, les narines et leurs ombres portées ne peuvent absolument pas paraître si noires. Cependant, ces artistes s'imaginent avoir fait de grandes merveilles quand ils ont ainsi poussé à l'excès les clairs et les ombres ; ce qu'ils font même dans un visage potelé et blanc, quoique le portrait ne soit pas plus grand que la paume de la main, et malgré que le noir le plus sombre qu'ils emploient devient par là trop faible pour donner les plus fortes ombres aux autres objets d'une couleur obscure, tels que les cheveux, les draperies, etc.; de sorte que le visage seul semble vouloir sortir hors du cadre, et abandonner la chevelure et la draperie. Qu'on ne pense pas que c'est là ce que j'entends quand je dis que la principale lumière doit tomber sur le visage: non, il faut que chaque partie garde le rang et l'ordre qui lui convient, si l'on veut qu'il y ait de la vérité.

Passons à la toilette, aux accessoires, à l'arrangement du modèle, nous trouvons les remarques suivantes, qui s'appliquent tout aussi bien à la photographie qu'à la peinture. Il y a dans tout ce chapitre, une satire assez accusée, et l'auteur est tout spécialement sévère pour les dames.

L'amour-propre est naturel à l'homme, mais surtout à la femme, car il n'y en a point qui se fasse peindre qui ne se croie digne de cet honneur; d'autant plus que c'est souvent à la réquisition et à la prière de quelqu'autre personne qu'elles sont peintes.

Mais ce n'est pas là tout encore; car, quand même elles possèdent quelque beauté, elles ne s'en contentent pas, et veulent toujours qu'on y ajoute quelque grâce nouvelle, et qu'on expose leurs charmes sous le jour le plus favorable; malheur donc au peintre qui ne remplit pas entièrement leur attente.

Je dis qu'il doit principalement porter son attention sur le clair obscur; car on sait que rien ne déplait davantage, en général, que les ombres, surtout lorsqu'elles sont fortes et larges, et l'on croit bien raisonner de l'art, quand on fait remarquer au peintre qu'il n'est pas possible qu'il y ait de larges ombres sur le cou et sur les joues, puisqu'en se regardant dans une glace, la peau paraît

partout d'une même teinte; et l'on conclut de là que c'est une faute de la part de l'artiste. Mais ces raisons ne sont-elles pas aussi faibles qu'absurdes ?

Il paraît que le fond contribue beaucoup à la beauté et à la grâce des objets peints; j'ose dire que le bon effet en dépend, pour ainsi dire, entièrement, et quoique plusieurs peintres pensent qu'un fond obscur ou noir même, convient toujours à un portrait, cela ne doit pas être regardé comme une règle, puisque chaque couleur locale des objets demande un fond particulier, ainsi que je l'ai déjà remarqué plus haut. De plus, si de pareils principes devaient être considérés comme certains, l'art ne serait absolument plus qu'un métier.

Ce ne sera pas nous écarter de notre objet principal que de rappeler ici à l'artiste la convenance qu'il faut observer dans l'emploi des accessoires destinés à enrichir un portrait et à lui donner un air plus agréable et plus pittoresque; ce qui est d'autant plus important, que, par ce moyen, on ne se trouve jamais embarrassé à cacher les défauts naturels ou accidentels de la personne qu'on peint, et cela sans affectation et sans manquer à la ressemblance; ainsi, par exemple, qu'un visage long et maigre, ou rond et gros, par une coiffure ou quelque ornement qui remédie à ces défauts. On peut de même accompagner une figure trop isolée d'une colonne, d'un piédestal, d'un pot de fleurs, d'une table, etc.; accessoires qui servent non seulement à rendre le tableau plus beau et plus pittoresque, mais en même temps à faire connaître les vertus et les grandes qualités du personnage qu'on représente; en ayant soin que la figure, qui fait le principal objet du tableau, en occupe aussi la plus grande partie, soit par une attitude bien développée du corps, ou par l'addition de quelque accessoire qui lui soit propre. Par ce moyen, on obtiendra un effet agréable et un bon ensemble.

Il y a des personnes qui ont le nez trop long et trop pointu; d'autres dont les yeux sont trop enfoncés dans leurs orbites; une lumière basse convient le mieux, pour ces sortes de visages; tandis qu'il faut une lumière haute pour ceux qui pêchent par le contraire; et c'est par ces moyens qu'un bon maître tâche de corriger les défauts de la nature sans y rien changer ou ôter. Mais malheureusement ce n'est pas là la marche que suivent la plupart des artistes; et il en est des peintres de portraits comme de ceux d'histoire; ils n'obéissent les uns et les autres qu'à leurs idées; et il est plus facile

de reconnaître la manière particulière de chaque maître, que la personne qu'il a voulu peindre.

Je pense que la manière ordinaire de se vêtir contribue encore beaucoup à la ressemblance d'une personne ; car on ne change pas plutôt de costume que la physionomie semble changer aussi et paraît ou plus grave ou plus agréable ; de manière que le portrait devient aussi par là plus reconnaissable et plus vrai.

Certains peintres ont dans leurs ateliers quelques morceaux de velours et de drap dont ils se servent sans discernement pour leurs modèles, femmes ou hommes ; ils imitent ce qu'on nomme la manière romaine, et, de cette façon, les personnes représentées deviennent plus ou moins inconnues.

Il faut aussi que le peintre tâche de connaître, autant qu'il est possible, le caractère et le tempérament de la personne qu'il doit mettre sur la toile, ainsi que les choses qui, en général, lui sont les plus agréables, quand même, il devrait reculer de quelque temps son travail, afin qu'il puisse l'entretenir, pendant qu'il est occupé à la peindre, dans une égale situation d'âme. Il doit se garder surtout de raconter des aventures tragiques ou désagréables, dont l'impression donne au visage un air triste ou de mauvaise humeur, et altère même quelquefois tout-à-fait la physionomie, sans qu'elle puisse reprendre sa première sérénité. Mais si, dans ses paroles, le modèle montre lui-même ses goûts particuliers, le peintre doit l'entretenir dans cette impression, qu'elle soit joyeuse ou calme, sans exagération dans un sens ni dans l'autre, et cependant avec une variété telle qu'elle ne devienne pas ennuyeuse, ou qu'elle ne change l'expression du visage.

Mais retournons à notre objet, pour avertir les artistes de ne pas suivre les caprices du peuple ou du riche ignorant, mais de conserver toujours la liberté de ne faire que ce qui peut contribuer à leur réputation, et de ne point s'écarter des principes de l'art ; car c'est là, sans doute, l'écueil le plus dangereux pour le talent d'un maître qui préfère le lucre à l'honneur, puisqu'en général les hommes veulent être peints dans des attitudes de leur choix, et avec des accessoires qui leur plaisent, soit qu'ils conviennent ou non. L'un dit à un maître célèbre : Dessinez-moi de telle et telle manière, une main sur la poitrine et l'autre sur une table ; un autre veut avoir une fleur en main ou un pot de fleurs à côté de lui ; un autre désire avoir un chien, ou tout autre animal, sur ses genoux ; un autre désire tourner la figure de telle ou telle façon ;

et il y en a même qui désirent être représentés suivant la manière romaine, au moyen d'un globe ou d'un manteau sur la table, que ces accessoires soient appropriés ou non.

Comme j'ai parlé de la manière romaine, il me semble nécessaire de dire ici, qu'après avoir longtemps réfléchi sur ce qu'on entend par là, j'ai trouvé que cela signifiait un vêtement léger et d'un jet aisé, qui ne s'accorde point du tout avec la mode actuelle, mais qui n'a aussi aucune ressemblance avec l'ancien costume romain.

Tout cela est admirable et vrai. Cette pointe sur la manière romaine est tout-à-fait juste. Du temps de l'auteur, c'était l'habitude d'habiller les portraits et les statues à la manière classique, peut être avec les immenses perruques du temps. West, qui osait beaucoup, même à l'encontre des conseils des autres artistes, rompit en visière la première fois avec cette absurdité dans sa « Mort de Wolfe. » Cette manière de vouloir rendre le modèle beaucoup plus beau qu'il ne l'est en réalité, a sa contre partie de nos jours, même dans notre art : elle est suivie par les photographes qui veulent défier la nature et suivre la routine. Ainsi que notre auteur le dit :

Certains peintres suivent toujours la même voie, parce qu'il est difficile de corriger un défaut profondément enraciné; ils sont comme la vieille femme que, pendant sa dernière maladie, l'on engageait à embrasser la vraie foi, et qui répondit qu'elle suivrait les traces de ses ancètres, même s'ils étaient tous allés au diable.

Il est une habitude des plus déplorables, parmi certains photographes de rang inférieur : c'est de réunir une série de poses, de les appliquer n'importe comment à leurs modèles, ou d'en laisser le choix à ces derniers, quelqu'absurde que puisse être la chose, du moment qu'elle est payée. Les photographes devraient apprendre les principes de leur art, et alors inventer des poses par eux-mêmes, au lieu de ne se servir que des idées des autres. L'effet en est tout spécialement ridicule lorsque « les plumes sont trop belles pour l'oiseau, » et que « l'artiste » essaie de faire ressembler à une duchesse une simple bonne à tout faire. C'est alors qu'on peut placer la colonne et le rideau, si l'on veut!

Lairesse, avec son instinct de véritable artiste, est très-sévère pour ces pratiques détestables.

J'ai découvert un grand défaut chez plusieurs artistes; c'est que lorsqu'ils ont fini la tête du portrait qu'ils font, ils ne s'inquiètent plus de la nature, et choisissent dans leurs dessins et leurs gravures, une attitude qu'ils croient la plus convenable, sans avoir égard à la figure de la personne et même sans prendre garde si la tête est bien posée sur le corps; c'est certainement une négligence qui me paraît impardonnable.

C'est donc en suivant cette méthode qu'on peut imiter avec fruit les grands maîtres, dans les parties où ils ont excellé; et non en copiant tout indistinctement, sans prendre garde au rang des personnages, ni aux circonstances dans lesquelles elles peuvent se trouver actuellement. Celui qui sait imiter ainsi ne doit pas craindre qu'on lui reproche ses plagiats ; et personne ne lui objectera ce que Michel Ange dit un jour à un peintre qui avait porté cette imitation à l'excès : « Que deviendront vos productions au jour du jugement dernier, lorsque toutes les parties séparées retourneront au tout, puisque vous ne les avez composées que de pièces et de morceaux volés? »

Dans un autre chapitre, l'auteur se plaint de ceux qui prennent les idées des autres, et, en les transformant, s'en attribuent la paternité.

Ce qu'un artiste mettra dans le lointain, un autre, pour que cela ne soit pas connu, le placera au premier plan, et ce qu'il a représenté en plein air, il le mettra dans un appartement. C'est un médiocre moyen pour cacher son jeu; mais c'est généralement la règle que, pour ce point particulier, la plupart de ceux dont nous parlons sont tout-à-fait à côté du droit chemin, lorsqu'ils croient faire pour le mieux; car, n'ayant ni l'esprit, ni le jugement, ni l'entendement du maître, ils n'ont pas la moindre idée de sa manière d'agir; ils sont, par conséquent, facilement dévoyés, et, de même que le corbeau d'Esope, ils s'exposent à la critique et au blâme.

Je n'ai donné que quelques extraits de ce vieux livre devenu si rare, mais je m'aperçois que je pourrais m'étendre trop longuement, et je vais conclure par une dernière citation qui

s'applique à quelques-uns de ceux qui, de nos jours, traitent dans leurs livres de photographie et d'art.

Il y a un grand nombre d'artistes qui n'approuvent jamais les productions des autres, et qui, flattés par l'amour propre, méprisent tout ce qui n'est point sorti de leur pinceau; ce qu'il faut attribuer à un mauvais caractère qui ne permet pas à ceux qui en sont affligés de prononcer un jugement fondé sur la vérité et la justice, et qui tourmente particulièrement ceux dont le talent est médiocre.

Comme ils sont pleins d'eux mêmes, ils méprisent tout ce qu'ils voient, et cela peut-être pour nulle meilleure raison qu'un sentiment d'envie pour la conversation d'un artiste, sa toilette ou son argent, ou bien à cause de sa grande renommée; et cependant si dix personnes viennent à applaudir l'œuvre d'un maître, immédiatement ils abondent dans leur sens, pour cacher leur mesquinerie. Et, au contraire, si une seule personne découvre un défaut après coup, ils se retournent immédiatement contre les dix autres. De même, si l'on parle d'une œuvre d'un de leurs amis, aussi défectueuse qu'elle puisse être, ils y applaudissent et la justifient par tous les moyens possibles, quoique cela soit contre leurs convictions et leur conscience, s'ils en ont jamais eu. Ce caractère partial et plein de préjugés se rencontre surtout parmi ceux qui savent le moins.

CHAPITRE XXIV.

DU CLAIR OBSCUR.

L'effet simple et naturel de la lumière sur les objets, ainsi que l'ombre qui l'accompagne, se rendent avec une vérité beaucoup plus grande par une bonne photographie que par tout autre moyen graphique, quoique, dans des mains inexpérimentées, elle puisse tourner à la faiblesse, ou, ce qui est plus souvent le cas, prendre la forme de taches noires et blanches qui ne sont pas reliées entre elles par la gradation.

Dans les chapitres qui vont suivre, je supposerai toujours que l'élève est un bon opérateur et possède suffisamment de connaissances techniques pour qu'il ne me soit pas nécessaire de rien dire à ce sujet : par conséquent, je n'aurai qu'à me borner à considérer quelle est la manière la plus avantageuse d'arranger la lumière et l'ombre, de façon à produire le maximum d'effet au point de vue esthétique et pictural.

Il est des plus nécessaires que l'élève sache comment il faut masser la lumière et l'ombre, avec toutes les gradations intermédiaires, en les reliant l'une à l'autre : en un mot, ce que l'on appelle le clair obscur. Cette connaissance ne peut s'acquérir complètement que par l'observation de la nature et l'étude des œuvres de ces maîtres qui ont excellé dans cette partie importante de l'art. Il est cependant quelques règles simples dont la connaissance aidera l'élève dans les études qu'il fera dans ce sens.

C'est sur ces règles que je me propose maintenant d'attirer son attention.

Non seulement, le clair obscur ne donne pas seulement quelque chose de plus exquis au dessin le plus parfait, mais encore il donne à un dessin, tout-à-fait inférieur, une beauté qu'il ne posséderait pas autrement.

C'est notamment le cas dans les tableaux de Rembrandt, qui sont souvent mal dessinés, vulgaires dans le choix de la forme, mais d'une valeur sans pareille par leur merveilleux clair obscur, et c'est l'alchimie de son art qui transformait des scories en or pur.

Ce qui, comme simple croquis, était plat et monotone, se transforme en réalité lorsqu'on l'arrange habilement au moyen de la lumière et de l'ombre. Cela donne la profondeur, la rondeur et l'espace; cela contribue énormément à l'expression et au sentiment; la ressemblance elle-même peut être changée par la façon dont cet agent a été traité.

Si l'on veut bien se souvenir que, par de légères modifications de place, de forme et de profondeur des ombres, on arrive à déterminer toute la série infinie de l'expression du visage humain, on appréciera à sa juste valeur l'importance d'un éclairage judicieux et d'une disposition habile des ombres. La magie de l'ombre et de la lumière a passé à l'état de proverbe.

Le mot clair obscur, qui vient de l'italien *chiaroscuro*, ne donne pas bien à l'esprit l'idée de ce qu'il doit exprimer. Cependant l'habitude nous fait comprendre ce terme qu'on emploie pour exprimer non seulement les moyens de représenter la lumière et l'ombre, mais l'arrangement et la distribution dans un tableau des masses de lumières et d'ombres et de toutes leurs gradations, de manière à produire un effet pictural — de même que le mot composition s'emploie pour exprimer l'arrangement des lignes.

Le clair obscur a pour but, en premier lieu, de donner à tout le tableau un effet général agréable, en divisant l'espace en masses de lumière et d'ombre, ce qui donne de l'ampleur à l'effet et empêche la confusion et l'indécision inhérentes

à l'œil qui se sent attiré en même temps par des parties nombreuses d'une égale importance. En second lieu, de placer immédiatement devant le spectateur le principal objet représenté, de manière que l'œil l'aperçoive tout d'abord et soit ensuite amené graduellement et insensiblement à considérer tout l'ensemble du tableau ; de mettre certaines parties dans l'ombre et de donner du relief à d'autres, d'après leur valeur au point de vue pictural. Et en troisième lieu, de provoquer le sentiment et l'expression du tableau.

On s'apercevra que je n'ai pas parlé du relief, comme étant un des objets du clair obscur. Sans aucun doute, le tableau peut tirer quelque avantage d'un certain relief : mais en cherchant trop à atteindre cette qualité, on arriverait à en sacrifier une autre bien plus importante — l'air, l'atmosphère, — tout simplement par égard pour un effet qui, dans un tableau, ne peut pas arriver à la perfection avec laquelle il est rendu dans un jouet — le stéréoscope.

Le relief n'est pas le seul but du tableau. Et si cela était, il faudrait que l'artiste vît tout d'abord l'endroit où doit être vu le tableau, afin de constater dans quelle direction la lumière le frappera; sa préoccupation principale serait d'éclairer les objets du tableau par la lumière de la fenêtre de la salle, de même que son but tendrait à produire une simple illusion, ce qui est peut-être la chose la plus vulgaire en matière d'art.

Dans sa *Philosophie de la Peinture* (*Philosophy of Painting*), Twining dit à ce sujet :

« Quoique le relief puisse être considéré comme un avantage « en plus et qu'il mérite toute l'attention pour autant qu'on ne « lui sacrifie pas tous les autres points, l'artiste aurait décidé- « ment une fausse idée des nécessités de l'art, si cette « préoccupation devenait pour lui comme une bannière et « comme le but vers lequel tendraient tous ses efforts ; mal- « heureusement, en ne cherchant que cela, comme certains « l'ont fait, on arrive à négliger d'autres mérites, qui devraient « tout d'abord préoccuper l'artiste. Nous ne pouvons pas nous « attendre à voir réunir ces qualités qui, ainsi que la projection

« et le relief, peuvent s'appeler pratiques, en même temps que « celles qui, ainsi que la beauté et l'expression, sont les fruits « de l'imagination et du sentiment ; notre nature physique s'y « oppose. Mais, dans le tableau, le clair obscur a d'autres buts « à remplir que ceux qui, dans la nature, servent à déterminer « la rotondité et la projection de la forme. Une distribution « habile des lumières et des ombres devient d'elle-même une « source de beauté et d'effet agréable : parfois en concentrant « l'effet, et par conséquent, les impressions du spectateur sur « un point donné; parfois, en agrandissant l'intérêt, par la « dispersion des lumières, sur une scène plus étendue. Sans ce « principe vivifiant, l'œil du spectateur, satisfait par un pre- « mier regard chercherait immédiatement quelque distraction « ou quelque amusement autre part, tellement il est nécessaire « de gagner tout de suite l'attention et la faveur par l'appa- « rence extérieure, afin que, à leur tour, ces perfections plus « cachées, qui sont le résultat d'une méditation profonde, « d'une étude assidue, méritent la considération qui leur est « due. »

Je puis citer, dans le même sens, une autorité plus grande, Sir Joshua Reynolds, qui dit :

« Cette qualité spéciale de donner du relief aux objets, que « De Piles et tous les auteurs ont considérée comme une né- « cessité de la plus grande importance, n'avait pas la propriété « de beaucoup préoccuper le Titien. Beaucoup de peintres « d'une valeur bien inférieure l'ont de beaucoup surpassé dans « la production de cet effet. Cela a pu être l'objet d'une « grande attention, lorsque l'art était encore dans son enfance, « et il en est de même maintenant encore pour le vulgaire et « pour l'ignorant qui éprouvent la plus grande satisfaction à « voir une figure autour de laquelle, suivant leur expression, « on semble pouvoir se promener. Mais cependant aussi bas « que je puisse placer ce plaisir de pure déception, je ne l'op- « poserais pas, s'il ne le faisait pas lui-même, à une qualité « d'un rang bien supérieur en agissant entièrement contre « cette homogénéité de manière, que l'on exprime si difficile-

« ment par des mots, mais que l'on rencontre, au plus haut « degré de perfection, dans les meilleurs œuvres du Corrége, et, « nous pouvons ajouter, de Rembrandt. »

Pour terminer, nous avons cette opinion de Ruskin, qui nous dit que cette solidité ou projection est le signe à l'évidence d'une chose purement mécanique, des plus vile et des plus basse, qui puisse insulter à l'art, si on lui donne ce nom.

Tous les écrivains, qui ont traité ce sujet, admettent qu'un simple jeu naturel de lumière et d'ombre, quoique vrai, pris à part et individuellement, ne constitue pas toujours le clair obscur au point de vue de l'art. Généralement dans la nature, la lumière est répandue indistinctement sur tous les objets; et les choses les moins importantes peuvent être mises en pleine lumière, tandis que d'autres véritablement importantes sont rejetées dans l'ombre.

Il n'en est pas de même dans l'art, qui doit choisir et arranger : sans cela, ce n'est plus de l'art. Mais quoique la vérité seule puisse ne pas être de l'art véritable, celui-ci exige qu'il n'y ait pas absence de vérité; seulement la vérité doit être représentée comme un tout. De là provient la nécessité indispensable d'un choix judicieux dans le sujet et le traitement d'un tableau, de manière que l'art puisse être observé et la vérité conservée.

Il n'est pas de partie de l'art où le choix judicieux ait plus d'importance que dans le choix de la lumière et de l'ombre, parce que le clair obscur commande tellement et produit l'effet d'un tableau, qu'un sujet peut être ou bien superbe, ou bien tout le contraire, selon la manière dont la lumière et l'ombre l'ont rehaussé. Photographiez un paysage, le soleil donnant de face, et l'effet sera plat, nul et sans intérêt; prenez la même vue avec la lumière de côté, la différence sera évidente et l'on sentira immédiatement la puissance magique du clair obscur.

Barry dit, en parlant des paysages de Hyde Park, Richmond, Windsor, etc. : « La différence entre la lumière de « midi et celle du soir, les grandes ombres, les demi « lumières et les splendeurs saisissantes que présentent parfois

« ces scènes, si on les compare avec leur apparence ordinaire, « tout cela démontre surabondamment combien il y a à gagner « à saisir la nature, lorsqu'elle se présente avec tous ses « avantages réunis. Si ce choix est si nécessaire pour les « objets réellement beaux par eux-mêmes, combien plus « soigneusement cela devrait-il être essayé lorsque nous « sommes obligés de prendre des choses d'une importance « moindre. Combien rejetterait-on des productions justement « estimées des écoles Hollandaises et Flamandes, comme « étant intolérables et répugnantes, n'étaient les effets « superbes de la distribution judicieuse des lumières et des « ombres. L'art, c'est le choix; il est parfait lorsque le choix « a été fait pour toute l'œuvre, et il a même une telle valeur, « lorsqu'on l'applique à une partie seule, qu'il peut arriver à « faire passer le restant. »

Il est intéressant ici de remarquer incidemment que Barry ne dit pas que l'art consiste dans la manière de tenir un crayon, ou d'étendre de la couleur, ou de manier un outil à modeler; il ne dit même pas que l'art consiste à donner un corps à l'imagination au moyen de ces auxiliaires; mais il établit bien nettement, ce qui a été dénié par quelques critiques modernes en parlant de photographie, que *l'art est le choix*, et qu'il est d'autant plus parfait que le choix a été plus judicieux.

Il en est de même pour le portrait comme pour le paysage photographique : la beauté dépendra beaucoup du traitement. Prenez un visage tout-à-fait beau, placez-le dans une lumière venant de face, et photographiez-le; le résultat sera plat, et même, dans quelques cas, tout-à-fait laid. Le visage le plus aimable peut sembler chagrin et même bourru, par suite d'un excès de lumière venant du haut. Il est assez étrange que l'effet de la lumière sur le visage ne soit pas plus étudié au théâtre, où l'expression faciale est singulièrement contrariée par l'effet contre nature de la lumière venant du dessous.

Dans le portrait, tout au moins, et même dans le paysage

dans une certaine mesure, la lumière et l'ombre sont toujours à nos ordres, ce qui compense notre impuissance à régir le dessin jusqu'à un certain point. Je ne puis pas dire, comme les émailleurs, que nous pouvons donner à un vilain visage, « une éternelle beauté, » mais nous pouvons faire un beau tableau avec des objets vilains par eux-mêmes, si nous les enveloppons de la fascination et de la magie d'un clair obscur parfait.

CHAPITRE XXV.

CLAIR OBSCUR. — DÉTAIL OU DÉFINITION.

Quoique, entre le blanc et le noir, il y ait une variété infinie de gradations, il sera bon de les diviser en : clair (1), demi-clair (2), ton moyen (3), mi-foncé (4), foncé (5) (fig. 25).

Si le tableau ne se composait que de clair et de demi-clair, l'effet en serait faible et plat. Lorsqu'on photographie des

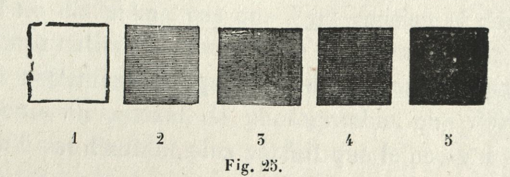


Fig. 25.

vues, qui consistent principalement en tons clairs, il sera nécessaire de placer un objet foncé à l'avant-plan pour donner de la force et de la consistance.

Turner a suivi ce principe jusqu'à la perfection. La plupart de ses superbes tableaux, pleins d'air et d'espace, qui consistent principalement en gris et bleus délicats, sont mis au point par l'introduction du feuillage sombre du pin à pignons, supporté par quelques points foncés dans l'avant-plan, les points sombres étant réunis aux lumières au moyen de demi-teintes délicates et variées à l'infini, situées dans le plan moyen.

En pratique, la méthode de Rembrandt était exactement le contraire de ce système; mais en principe, c'est la même chose,

ses tableaux se composent de tons foncés et mi-foncés, ayant un petit foyer de lumière brillante, reliés d'une manière magique aux points sombres par des demi tons. Selon moi, l'effet merveilleux de ses tableaux est dû plutôt au maniement judicieux des demi tons qu'aux puissants contrastes et aux effets vigoureux de la lumière et de l'ombre. Dans ses tableaux comme dans ses eaux fortes, on observera toujours une transparence étonnante dans les ombres, qui est due presqu'entièrement aux demi tons auxquels elles sont associées.

Claude, Turner et Rembrandt agissent tous de même sous un certain rapport : ils augmentent toujours l'éclat de leurs lumières par l'opposition de leurs noirs les plus intenses. Lorsque Claude ou Turner représentent le soleil, ils le placent près du noir le plus intense. Cet effet s'observera toujours dans la nature; si le soleil se couche derrière un arbre, celui-ci sera plus obscur que tout autre objet du paysage. Dans les portraits de Rembrandt, la tête est souvent recouverte d'une coiffure en velours noir, pour augmenter, par le contraste, l'éclat du visage; et l'on remarquera que les autres parties, quoique foncées, sont, par comparaison, des demi-clairs. Ce principe a été observé scrupuleusement dans les œuvres d'Adam Salomon, où le velours noir, employé si souvent, joue un rôle des plus importants dans l'économie générale de la lumière et de l'ombre.

La lumière et l'ombre varient tellement suivant le sujet à représenter qu'on peut difficilement les rapporter à ce que l'on pourrait nommer un système. Mais il y a un certain nombre d'arrangements généraux qui auront une certaine valeur pour le photographe et dont il se souviendra constamment; et ce ne sont, pour ainsi dire, que des applications des lois qui régissent la composition.

Dans le clair obscur, de même que dans la composition des lignes, le centre est la partie la plus faible du tableau. Ni l'objet principal, ni la lumière principale ne doivent être placés en ce point où se croisent les lignes tracées des coins opposés. On satisfera mieux aux exigences de l'effet pictural en prenant une position située au-dessus, au-dessous ou à coté de

ce point. Dans un portrait, l'objet principal et le centre de lumière qui est la tête doivent être au-dessus de ce point, à un degré plus ou moins grand, suivant la stature du modèle.

Lorsque la lumière est répandue dans tout le tableau, on ne doit jamais lui laisser former une ligne horizontale ou verticale. Ceci a trait à la masse générale de lumière. Les bandes horizontales de lumière, pendant le crépuscule, sont souvent réellement belles, et la régularité de leurs formes droites donne un sentiment de repos et de grandeur impossible à atteindre par tout autre moyen. En d'autres termes, cette règle pourrait s'énoncer comme suit : Le centre du tableau ne doit pas être clair avec les deux cotés obscurs, ou bien avec seulement le dessus et le dessous foncés. Lorsque la lumière tombe ou se répand diagonalement, cela est plus pittoresque que si elle était disposée horizontalement ou verticalement.

Le même principe s'appliquera naturellement à l'ombre.

Il doit y avoir unité d'effet dans la lumière et l'ombre, aussi bien que dans la composition. Très-souvent, le clair obscur « rassemblera » un tableau lorsque la composition est éparpillée. Lorsqu'il y a une trop grande répétition de formes, la lumière et l'ombre les diviseront et les rassembleront.

Le clair obscur devrait produire cet effet qui est ressenti par la rétine, lorsque l'œil est fixé constamment sur un objet, sans qu'il lui soit permis de regarder à côté; certains artistes maintiennent que cet effet devrait être obtenu en sacrifiant les parties secondaires d'un tableau au profit de la partie principale.

On dit quelquefois que les détails de la plus grande partie du tableau ne doivent pas être au foyer; cette théorie ne supporte pas la discussion. La théorie est, que l'œil ne voit qu'un seul point au foyer parfait dans le même moment, et qu'il y a quelque chose de désagréable, de déplaisant et d'imparfait, même pour l'œil le moins expérimenté, lorsque dans le tableau chaque chose — la draperie, les accessoires, etc. — est représentée minutieusement avec le même fini que la tête. C'est une chose fallacieuse qui a induit en erreur bien des peintres des

plus adroits. Il est vrai que l'œil, au point de vue théorique, ne voit qu'un seul point à la fois, mais l'œil change son foyer tellement instantanément que pratiquement il voit une partie presqu'aussi bien qu'une autre; et les mêmes règles s'appliquent au tableau comme à la nature. Bien que les tableaux soient généralement plus petits que nature, si l'œil est fixé sur l'objet principal, les autres parties, aussi finies qu'elles puissent être, s'éloigneront du foyer autant que dans la nature, ce qui n'est pas grand chose, ainsi que je l'ai expliqué, par suite du changement instantané du foyer de l'œil.

En voici un exemple. Au moment où j'écris, je regarde à travers une fenêtre; à quelques pieds au dessous de la croisée se trouvent les barres d'un balcon; au delà, un jardin en terrasse; et au delà encore, un groupe d'arbres; plus loin, la tour d'une église; et dans le lointain, les collines enveloppées dans une brume bleuâtre. Tout cela se voit au travers d'une ouverture de deux pieds carrés et, en même temps que je regarde, le foyer de l'œil change si rapidement que je ne puis pas distinguer nulle part le plus petit manque de définition, en tant qu'il s'agisse de la définition obtenue dans une photographie. La seule partie indistincte, c'est la colline située au loin.

Mais il n'y a pas de raison pour que cette scène ne soit qu'une masse de simple détail, si on la représente dans un tableau. Elle peut-être ce que nous appelons, en photographie, bien nette dans toutes ses parties, mais si l'on désire obtenir un effet pictural, elle doit être massée : la tour de l'église, qui est l'objet principal, doit ressortir avec le relief le plus fort; le restant doit être subordonné; et nous obtiendrons ainsi cette unité qui est indispensable à l'effet pictural.

On sent que le tableau est vrai et naturel lorsque l'œil est immédiatement amené à se reposer sur le groupe ou l'objet principal. Lorsque le peintre est maître de son art, il arrive, par des gradations insensibles, à diminuer les parties qui pourraient nuire au centre d'attraction.

All things seem only one
In the universal sun.
(Toutes choses semblent n'être qu'une
Dans le soleil universel).

Et il devrait en être de même dans une œuvre produite par la lumière.

L'unité de lumière et d'ombre, ainsi que je viens de le dire, est indispensable; mais il est une autre qualité qui, à première vue, semblerait être l'opposée de l'unité, mais qui en réalité y contribue. Dans un chapitre précédent, je me suis quelque peu étendu sur la nécessité de la répétition dans les lignes et les formes : la même règle s'applique au clair obscur, mais à un degré plus puissant.

Il ne faut pas que dans le tableau, une lumière puisse être seule ou isolée; mais elle doit être répétée, elle doit avoir son écho, non pas dans toute sa force ou sa quantité — il ne doit pas y avoir de rival auprès du trône — mais à un degré moindre. Aussi étrange que puisse paraître ce que je vais dire, la force de Rembrandt ne résidait pas autant dans son contraste puissant du blanc et du noir, que dans la manière dont il harmonisait et adoucissait la violence de l'un ou de l'autre, par des échos et des répétitions plus faibles dans tout le tableau. Ce sont les échos répétés, mais plus faibles, de la lumière principale qui harmonisent et rassemblent les différentes parties d'un tableau dans l'unité d'un tout parfait. La répétition de l'air, variée et moins accentuée, produit, dans un morceau de musique, une sympathie et une liaison de pensée qui se répand dans tout le morceau. L'effet est analogue à celui de la métaphore et de la similitude en littérature : une répétition ne doit pas être une ressemblance symétrique de l'original, mais elle doit sembler appartenir à la même famille. Elle doit éviter la symétrie de détail, mais elle doit produire une sorte de symétrie d'ensemble. Quel est le secret du plaisir que nous avons à réfléchir, si ce n'est qu'il est semblable à celui que nous éprouvons à entendre la répétition d'un son ou bien à voir la sympathie d'une partie d'un tableau reflétée par une autre? Pour beaucoup d'entre nous, la réflexion vaut bien mieux que la réalité.

CHAPITRE XXVI.

CLAIR OBSCUR. — DES DIVERS ARRANGEMENTS DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE.

Dans un paysage, l'ombre et la lumière ne peuvent pas être matériellement changées par un photographe, et il n'est pas nécessaire non plus que celui-ci cherche à faire un changement; mais le clair obscur de la nature est si continuellement changeant que l'on peut choisir l'effet qui donnera le plus de

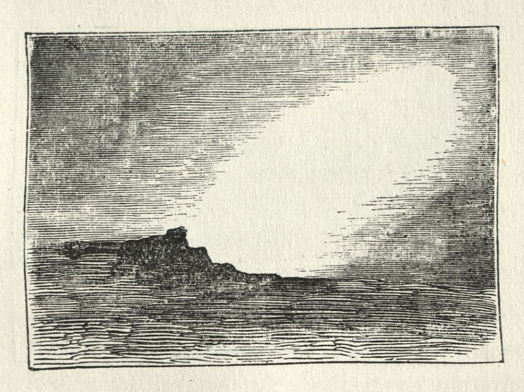


Fig. 26.

jouissance à un œil exercé. Pour faire ce choix, le photographe peut s'aider de quelques croquis d'arrangements de la lumière et de l'ombre, tels qu'ils ont été employés par les plus grands artistes.

Il est désirable que toutes les lumières aient un foyer, exactement comme la lumière qui tombe sur une sphère est plus brillante en un seul petit point que dans toute autre partie; et toutes les lumières d'un tableau doivent être traitées comme parties d'un tout et subordonnées, à des degrés différents, à la lumière principale.

La figure 26 représente une forme simple de clair obscur qui est beaucoup employée par les artistes. Dans cet arrangement, la lumière la plus forte est contrastée par l'ombre la plus intense, et la lumière se dégrade dans chaque gradation de demi teintes. On trouvera cet effet dans les œuvres de Bonington, Collins, Cuyp, Both et de beaucoup d'autres peintres qui ont représenté des paysages sur les cotes de la mer et dans les pays plats, auxquels cet arrangement s'adapte fort bien. On en verra de nombreux exemples des plus admirables, surtout par Collins, à la *National Gallery*.

La figure 27 donne précisément le contraire, c'est-à-dire que l'ombre y prend la place de la lumière de l'exemple précédent. Cet effet se remarque souvent dans les paysages

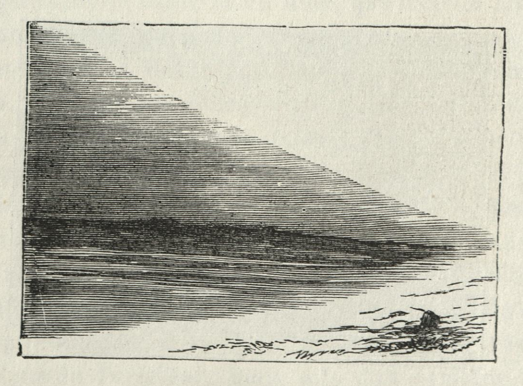


Fig. 27.

représentant des marais ou un pays plat, lorsque les nuages vont en se graduant en partant d'un horizon sombre. L'ombre d'un nuage peut se projeter sur le lointain alors que l'avant plan peut être éclairé par un soleil intense; ou l'effet peut se produire par un rideau d'arbres. De quelque manière qu'il

soit obtenu, cet effet est très beau et c'est un de ceux qui, maintenant que l'on fait une plus grande attention à des effets passagers et au ciel, peut être rendu facilement par la photographie. Dans cet arrangement, une masse d'ombre intense dans la partie claire de l'avant plan sera d'une grande valeur; ou, ce qui vaut mieux encore, une figure ou un autre objet dans lequel sont combinés les extrêmes de blanc et de noir. On verra que cela donne de l'harmonie au restant du tableau— qui consiste en gradations manquant de blanc et de noir — en créant un foyer plus brillant que les autres lumières et ombres, en les maîtrisant pour ainsi dire. « Le Téméraire » de Turner est un exemple de cette forme de composition.

Dans la figure 28, l'ombre la plus intense est relevée par un objet lumineux, et la lumière la plus forte par le point d'ombre principal. En parlant d'un dessin similaire, Burnet dit : « Si « l'on trace une ligne diagonale dans un tableau et que

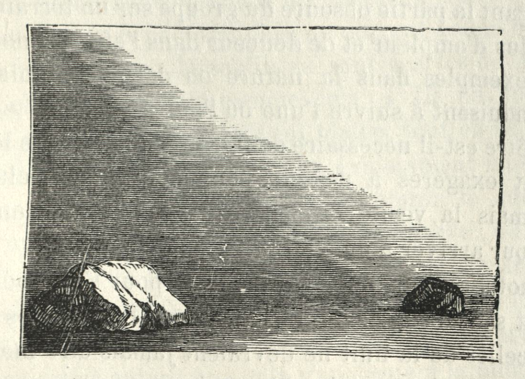


Fig. 28.

« l'ombre extrême et la lumière extrême soient placées à des « côtés opposés, nous devons nécessairement obtenir la plus « grande ampleur d'effet. Si l'on désire un équilibre ou une « union entre ces deux côtés, il n'y a pas d'autre moyen que « d'emprunter une partie de l'un pour l'échanger avec une « partie de l'autre opposée, et non-seulement on peut se servir « de ce moyen pour l'harmonie du tout, mais la lumière et

« l'ombre seront rendues plus intenses par la force de l'oppo-
« sition. Maintenant, que l'ombre qui est reportée du côté
« clair soit grande ou petite, et vice versa, nous avons la base
« fondamentale des effets les plus puissants et les plus
« naturels. Si la lumière est placée près de l'horizon —
« comme dans les ciels du soir, par exemple, ce que l'on
« rencontre souvent chez Cuyp — nous la voyons monter
« jusqu'à ce qu'elle se perde dans la demi teinte située à la
« partie supérieure du tableau, et la demi teinte descend dans
« l'ombre au moyen d'arbres, de figures, etc., en enveloppant
« tout le tableau, ce qui donne par là l'ampleur de l'effet.

« Si les deux points extrêmes sont reliés par des figures
« intermédiaires, de manière à ne former qu'un groupe, on
« obtient la plus grande solidité, parce que la partie claire du
« groupe est mise en relief par un terrain obscur, et la partie
« obscure par un terrain clair; si nous faisons le contraire,
« en plaçant la partie obscure du groupe sur un terrain obscur,
« on a plus d'ampleur et de douceur dans l'effet. Il ne manque
« pas d'exemples dans la nature ou dans les tableaux qui
« nous induisent à suivre l'une ou l'autre manière. »

Peut-être est-il nécessaire de faire remarquer que les exemples sont exagérés à dessein pour montrer plus clairement l'effet; mais la vérité de la nature ne devrait jamais être violée pour arriver à un effet.

La photographie donne des facilités pour s'approcher suffisamment sans cela des règles de l'art. Les ombres intenses comme celles de la nuit ne devraient jamais être mélangées à la lumière du jour, même en peinture, quoique plusieurs grands maîtres, tels que le Tintoret et Carravaggio, par exemple, se soient servis de cet effet. Leslie dit au sujet de ces ombres exagérées que l'on voit dans les œuvres de ces maîtres :
« C'est la fiction la plus hardie du clair obscur, mais elle est
« généralement employée par les peintres que j'ai cités avec
« une telle adresse que la critique est réduite au silence, et
« que nous sommes bien forcés d'admirer, que nous approu-
« vions ou non. Tout ce que l'on peut dire pour défendre cet

« effet, c'est que les éléments de cette combinaison sont pris « dans la nature, quoiqu'ils soient réunis comme la nature ne « les unit pas. Les choses conventionnelles de cette nature « doivent être pardonnées au génie, mais je ne pense qu'il « faille recommander de les imiter; et en parlant ainsi, je n'ai « pas la moindre crainte de vouloir réfréner les audaces du « génie, car le génie — tel que celui que possèdaient les « peintres que j'ai cités, — aura toujours ses droits et sa « manière propre. Le grand talent peut exister cependant « sans être accompagné de génie; et c'est avec bonheur que « j'empêcherai ceux qui n'ont que du talent d'essayer de cer- « taines choses que le succès même de plus grands peintres ne « peut sanctionner. Et ce conseil est des plus nécessaires, « parce qu'il est de beaucoup plus facile d'imiter l'exagéra- « tion de l'effet que de rendre la simple vérité avec autant « d'impression que l'on fait Paul Véronèse, Claude et les « meilleurs peintres des écoles Flamande et Hollandaise, com- « prenant Rembrandt, lorsqu'il lui plaisait d'y être compris. »
Par conséquent, les photographes ne doivent pas se retrancher derrière cette excuse lorsqu'ils se sont écartés de la nature: « Les peintres l'ont fait comme cela. » Ils ne doivent pas défier la critique, mais plutôt lui plaire, tout en se réservant la liberté de la rejeter si elle est évidemment fausse, et ils doivent compter sur la nature pour obtenir le succès. Les photographes, même ceux d'un *génie audacieux*, ne peuvent, comme les anciens peintres, se permettre de s'écarter de la nature; d'abord, parce que la nature est un guide certain, et ensuite, parce que l'on n'a pas encore établi ce qu'est un génie audacieux, pour autant que cela s'applique à la photographie.

CHAPITRE XXVII.

CLAIR OBSCUR. — DES DIVERS ARRANGEMENTS DE LA LUMIÈRE ET DE L'OMBRE.

Il est un arrangement de lumière et d'ombre que l'on ne considère plus comme une règle stricte, que l'on appelait « les trois lumières » ; pendant longtemps, on l'a considéré comme indispensable à tout bon tableau. C'est, à la vérité, un effet très agréable de clair obscur qui renferme en lui-même tous les éléments de succès. Ce fut Sir Joshua Reynolds qui énonça le premier ce principe :

« Les mêmes règles qui ont été données au sujet de l'arran-
« gement des groupes ou des figures doivent être observées
« dans le groupement des lumières; pour ces dernières, il y
« aura une supériorité de l'une sur les autres, elles seront
« séparées et variées de formes, et il devrait y avoir au
« moins trois lumières; les lumières secondaires devraient
« être à peu près de la même valeur, quoique n'égalant pas
« en intensité, la lumière principale. »

Le croquis ci-contre (fig. 29) donne une idée de l'arrangement.

On verra que les trois lumières sont placées à des distances inégales l'une de l'autre et qu'elles forment un triangle irrégulier. La lumière principale — celle du ciel — est plus brillante et plus grande que les autres; elle est répétée par la lumière secondaire sur la falaise et soutenue par la lumière reflétée dans l'eau sur la gauche du croquis.

Les effets les plus admirables sont souvent obtenus avec les éléments les plus simples; mais quant aux photographes, qui ont tant de moyens à leur disposition pour rendre le détail,



Fig. 29.

et dont les œuvres sont aussi facilement et aussi complètement *finies* si elles sont pleines de sujets ou s'il y en a fort peu, il est très difficile de leur persuader qu'ils devraient se contenter des éléments nécessaires à l'effet pictural.

Les peintres déploient souvent toute leur adresse et toutes les ressources de leur palette pour rendre des éléments aussi simples qu'un horizon tout droit et très bas rencontrant le ciel. Pour des sujets semblables, les ressources les plus variées de l'art sont nécessaires et elles permettent à l'artiste de montrer sa puissance. Qu'il est rare qu'un photographe se contente d'un horizon placé très bas et fasse dépendre du ciel tout l'effet !

La figure 30 donne l'aspect d'une photographie dans laquelle cet arrangement a été suivi, et dans laquelle le paysage sans être entièrement supprimé ou trop négligé, a été subordonné au bénéfice de l'effet général. On a conservé une union convenable, une sympathie entre les différentes parties du tableau au moyen d'une large masse de lumière qui se présente dans le ciel et est répétée sur le terrain. Cet exemple montre également la grande valeur de figures choisies et placées

judicieusement dans un paysage. Une des figures étant blanche et l'autre noire, cela rassemble les lumières et les ombres

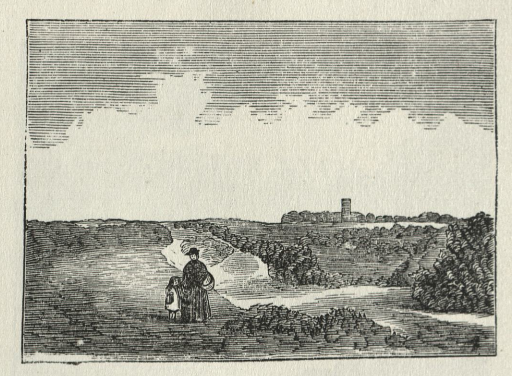


Fig. 30.

éparpillées dans le tableau et les réduit à la subordination qui convient.

La figure 31 montre l'emploi du noir extrême et du blanc en



Fig. 31.

petite quantité et en juxtaposition. Turner a employé cette méthode qui produit beaucoup d'effet et qui a été suivie par un grand nombre d'artistes.

Au lieu de se reposer sur une petite portion de lumière entourée de grandes masses d'ombre, ainsi que l'a fait Rem-

brandt, Turner avait compris et mis en pratique dans la plupart de ses plus belles œuvres, la grande valeur de petites masses d'ombre placées dans une bordure de lumière, sans jamais oublier de les supporter par d'autres points d'ombre. Il y arrivait souvent en plaçant un arbre sombre contre un ciel clair, qui était équilibré au moyen de figures sombres à l'avant plan, qui est généralement clair : entre l'avant plan et le lointain, il y a généralement une masse d'ombre qui les réunit.

Le croquis (fig. 31) a été fait d'après le tableau de Turner : « Vue d'Orvieto, » et c'est une des nombreuses œuvres de Turner qui montre clairement le principe. C'était un des tableaux que l'artiste affectionnait si particulièrement, qu'il ne voulut jamais le vendre et qu'il le légua à son pays.

Le sujet se compose d'une hardie étendue de paysage, à la gauche duquel s'élève un arbre et une masse sombre de feuillage; l'avant plan est varié par de petites subdivisions de lumières et d'ombres, qui, de même que dans les photographies, lorsqu'elles sont bien comprises, donnent tant de fini et également tant d'ampleur. Les parties sombres des deux femmes, qui lavent à une fontaine classique, répètent et supportent le ton sombre de l'arbre; de même, les sombres feuilles de vignes, qui se projettent sur la maçonnerie blanche, remplissent le même office et étendent l'ombre à l'extrême droite. Les seules parties de blanc pur dans l'original se trouvent dans le costume de la femme, réunies aux tons foncés extrêmes (voir le dernier chapitre), et le morceau de papier sur le luth. (Il est impossible de montrer clairement ces détails dans un petit croquis). Ces petites parties de blanc pur sont placées dans un but bien défini et avec un art extrême, et elles servent à mettre l'avant plan plus en avant et à éloigner le lointain, où se trouve la ville d'Orvieto, sur une éminence rocheuse, derrière laquelle sont les montagnes : ce lointain est traité avec une grande délicatesse et une grande douceur. L'arrangement général des masses est quelque peu similaire à celui décrit au chapitre XXVI, figure 27.

On a fait peu de photographies dans lesquelles une force extrême à l'avant plan est unie à des lointains et à des ciels délicats et doux. Il n'y a pas de raison cependant pour que cela ne se fasse pas, sauf peut-être une propension à ne pas se donner beaucoup de peine pour une chose aussi simple qu'une photographie. Les photographes devraient se dire : « Ce paysage est tout aussi digne de toute mon attention et de mon adresse que de celle d'un peintre, qui n'hésiterait pas à passer plusieurs semaines à le peindre. » Et alors, ils arriveraient probablement à de meilleurs résultats.

Je n'ai jamais été à même de me figurer pourquoi une photographie devait se borner à une seule exposition pour l'avant plan et la distance, pas plus qu'il ne serait correct de dire qu'une gravure à l'eau forte doit être le résultat d'une seule morsure. Lorsque l'artiste fait mordre sa plaque, il la laisse plus longtemps dans l'acide et donne une morsure plus forte pour les ombres que pour les lumières; s'il ne le faisait pas, il n'obtiendrait pas la moindre variété dans l'ombre et la lumière et son œuvre serait faible et sans consistance. En photographiant une vue semblable à celle de Turner que nous avons prise pour exemple, je ne vois pas la moindre raison pour que l'avant plan ne fasse pas l'objet d'un négatif spécial, en lui donnant une pose suffisante pour obtenir le détail nécessaire dans les ombres; et de prendre le lointain et le ciel sur un ou plusieurs négatifs, en réglant la pose d'après l'effet à l'obtenir. La seule objection technique serait que cette méthode exigerait de l'adresse dans l'impression, ce qui, aux yeux de beaucoup de photographes, constitue un immense désavantage, mais cette « fatale facilité » de notre art à produire des choses médiocres ou sans valeur est la cause pour laquelle la photographie, considérée comme art, n'a pas plus avancé qu'elle ne l'a fait jusqu'à présent.

Les difficultés sont nécessaires à l'existence de l'art. S'il n'y avait rien à surmonter, il n'y aurait rien pour stimuler l'effort et l'art deviendrait bientôt une chose purement mécanique. Opie soutenait toujours que les difficultés inhérentes à la

peinture constituent ses meilleurs soutiens, et, dans un de ses discours à l'Académie, pour expliquer son opinion, il citait l'anecdote suivante : — « Deux voleurs de grand chemin, dit un certain auteur, passaient près d'une potence ; l'un d'eux, avec un profond soupir, s'écria : « Que notre profession serait belle, s'il n'y avait pas de potences ! » « Oh ! que vous êtes sot, » dit l'autre, « combien vous vous trompez. Les potences nous sont nécessaires ; car s'il n'y en avait pas, tout le monde se ferait voleur. »

CHAPITRE XXVII.

CLAIR OBSCUR. — AMPLEUR.

Quel que soit l'arrangement ou le système de clair obscur employé dans un tableau, il doit avoir de l'ampleur dans l'effet; sans cela, l'œil ne se reposera jamais avec plaisir sur l'œuvre de l'artiste. De même que le sentiment de l'irritation du toucher provient de surfaces inégales, de même toutes les lumières et les ombres, qui sont brisées, interrompues et éparpillées, sont plus irritantes pour l'œil que celles qui sont larges et continues.

Il ne faut pas conclure de là qu'un extrême contraste de lumière et d'ombre, dans une proportion convenable et placé juste à point, ne soit pas agréable, car une grande partie de l'effet pictural dépend du contraste et de l'opposition, ainsi que je l'ai déjà démontré; mais ce sont les lumières vacillantes et le scintillement toujours changeant d'un clair obscur mal employé qui maintiennent l'œil dans un état d'irritation constante et qui distraient l'attention du sujet du tableau. L'effet à éviter est celui que Milton a décrit avant d'avoir perdu la vue, lorsqu'il écrivait.

Hide me from day's garish eye.
When the sun begins to fling
His flaring beams.
(Préservez moi de l'œil éclatant du jour)
(Lorsque le soleil commence à répandre)
(Ses rayons qui brillent d'un trop vif éclat)

Un écrivain admirable a dit pour essayer d'expliquer la cause de l'admirable effet de l'ampleur que l'on voit dans le crépuscule : « Peut-être peut-on dire que l'imagination s'em-
« pare de quelques données très imparfaites pour les transfor-
« mer souvent en beautés qui n'ont pas d'existence, de même
« que l'indifférence peut provenir naturellement de ce que ces
« fantômes n'ont pas pris une forme tangible. Je suis loin de
« nier que l'imagination ne soit pas frappée parce que les objets
« sont en partie cachés et plongés dans l'obscurité; mais, dans
« ce cas, l'assemblage de ces objets vus au crépuscule est aussi
« beau qu'un tableau et cela semblerait évident si on le repré-
« sentait exactement sur une toile. Au contraire, en pleine
« lumière du jour, le soleil, pour ainsi dire, décompose ce qui
« a été si heureusement mélangé et divise un tout remarquable
« en parties détachées qui ne laissent aucune impression. »

L'artiste a tout avantage à examiner le même paysage aux différentes heures du jour et sous différents aspects : il a ainsi l'occasion de raisonner sur la cause, sur l'apparence merveilleuse à une certaine heure, et sur l'effet vulgaire que présentent la plupart des paysages pendant d'autres parties de la journée.

Certains objets n'offrent par eux-mêmes aucune espèce d'intérêt; et cependant ils peuvent faire plaisir à l'œil lorsqu'on les emploie à obtenir l'ampleur. Cette cause semble nous donner la raison du plaisir que nous font éprouver certains objets très massifs et très lourds qui seraient positivement affreux, sans ce charme et si on les considérait à part. Certains tableaux, qui sont mauvais, à part l'ampleur qu'ils possèdent, attirent et arrêtent l'attention d'un oeil raffiné, alors que d'autres passeront comme peu intéressants, quoi qu'ils soient admirables au point de vue du détail et de la couleur, mais ils n'ont pas ce principe qui devrait les harmoniser.

Il ne faut pas pousser l'ampleur jusqu'à l'affectation; le système le plus hygiénique demande quelquefois un tonique, et trop de douceur conduit souvent à l'air maladif.

Les exemples de l'art du peintre dérivent souvent de la musique. Et c'est le cas ici. Le premier effet d'une simple

ampleur dans la lumière et l'ombre est à l'œil ce que la seule harmonie est à l'oreille : toutes deux produisent un repos agréable qui, s'il n'est pas relevé, devient triste et ennuyeux. L'œil a besoin d'être éveillé quelquefois, car l'on doit se rappeler que, aussi délicieux que soit le repos, il conduit au sommeil et le sommeil conduit à la mort. Mais de même que l'harmonie et le dessin doivent être conservés dans la musique la plus fantaisiste, de même l'ampleur doit être respectée dans les paysages les plus compliqués.

L'illustration (fig. 32) que nous donnons ici, dont l'original est un exemple remarquable d'ampleur de l'effet, a été prise dans un ouvrage de Turner, intitulé « Liber Studiorum » M. Lake Price s'en est servi dans ses articles sur le sujet que

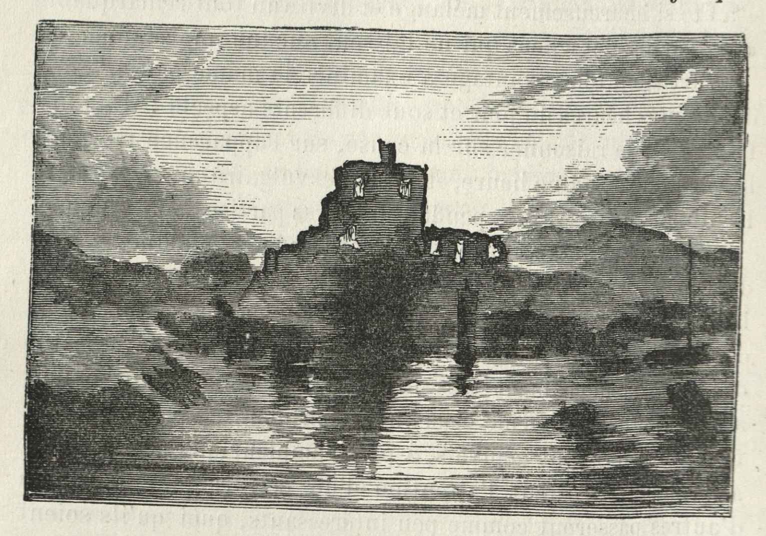


Fig. 32.

nous traitons, articles qui ont paru, il y a quelques années dans le journal : *The Photographic News*. Pour m'excuser de l'avoir reproduit ici, je ne puis qu'invoquer l'excellence de cet exemple au point de vue de l'ampleur. M. Lake Price a fait à ce sujet les remarques suivantes :

« Le sujet admirable de « Norham Castle » est un exemple,

« fait de main de maître, de cet arrangement (l'ampleur de « l'effet). Ici la masse sombre du château occupe le centre du « tableau et forme le foyer de l'ombre, qui va en diminuant « jusqu'aux extrémités du tableau ; la *lumière principale* du « ciel étant en contact immédiat avec l'ombre intense, l'auteur « a atteint simultanément le maximum du brillant et de l'am- « pleur. L'effet merveilleux et poétique de ce sujet devrait « piquer au vif certains de nos photographes paysagistes et « les pousser à vouloir obtenir de la nature des effets simi- « laires. L'élève acquerra une connaissance considérable de la « valeur du clair obscur, dans ses applications au paysage, « s'il examine soigneusement et fréquemment les effets variés, « amples et magistraux qu'il trouvera dans le « Liber Studio- « rum » de Turner, ouvrage qui est par lui-même un traité « de la lumière et de l'ombre appliquées à la composition du « paysage. »

On obtient rarement des photographies satisfaisantes de vues d'arbres trop rapprochés, et la principale raison en est que ces sujets demandent de l'ampleur dans la lumière et l'ombre ; sans cette qualité, les feuilles et les branches des différents arbres semblent s'entremêler et produisent de la confusion et de l'aplatissement. Dans la plupart des cas, cela pourrait être évité en choisissant judicieusement l'aspect ou l'heure de la journée pour prendre des vues de ce genre.

Les peintres trouvent qu'il est difficile d'obtenir en même temps l'ampleur et le détail ; mais certains grands maîtres y sont arrivés à la perfection dans leurs œuvres, ce qui démontre que l'ampleur n'est pas l'ennemie du fini, ainsi que l'ont dit certains écrivains et certains peintres. Les œuvres si minutieusement finies de Gérard Dow et de Van Eyck ne manquent jamais d'ampleur, et les tableaux bien connus de Meissonnier, aussi finis qu'ils soient, sont remarquables par les qualités mêmes que l'on supposerait devoir être détruites par l'excès du détail. Mais le photographe n'a pas autant que le peintre à se préoccuper de cette crainte que le détail détruise l'ampleur. La finesse la plus grande n'est pas incompa-

tible avec les gradations atmosphériques les plus délicates. Le détail de la nature ne doit jamais être sacrifié dans le but de représenter l'atmosphère. Si la netteté et l'air existent conjointement dans le sujet à photographier, ils doivent apparaître dans la photographie, ou bien il y a quelque chose qui ne s'explique pas : les produits chimiques ne sont pas en ordre, la pose n'a pas été exacte, le développement ou le renforcement n'a pas été bien apprécié, ou bien le *photographe a essayé de faire sur une seule plaque ce qui aurait nécessité deux ou trois négatifs pour l'impression par combinaison.*

Il n'est probablement rien de plus agréable et de plus flatteur pour la vanité et l'indolence de la gent artistique que de pouvoir produire un effet général agréable avec peu de peine et encore moins d'étude : on appelle cela de l'art et on croit que c'est fort habile; mais ce n'est pas le but à atteindre, qui est de représenter la nature, et non pas d'en donner une idée abstraite. De simples indications ne représentent pas plus la nature que ne le font, pour la couleur, certains tableaux monochromes de quelques artistes modernes, tableaux dans lesquels toutes les gradations de la couleur sont représentées par les teintes peu nombreuses qui vont du gris perle au blanc. Certes, c'est fort adroit pour autant, mais de même que les esquisses qui ne représentent que l'atmosphère, ces tableaux ne vont pas au delà de A et B dans l'alphabet de l'art.

CHAPITRE XXIX.

Clair obscur. — Portrait. — L'atelier.

En matière de portraits photographiques, l'artiste peut en quelque sorte se servir du clair obscur à peu près comme il l'entend; il n'y a donc pas autant d'excuse à un éclairage imparfait et défectueux que dans la photographie de paysagé.

Dans l'éclairage du portrait photographique, il y a eu une tendance à produire ou bien des taches désagréables de blanc et de noir, ou bien une douceur excessive qui, à la vérité, est pleine de délicatesse et de demi teintes, mais qui, en revanche, est insipide et sans caractère. Ni l'une ni l'autre de ces variétés ne possèdent ce que l'on peut strictement appeler le clair obscur, car ce terme implique une notion de l'arrangement et de l'emploi de la lumière et de l'ombre. Il y a dans la lumière et l'ombre quelque chose de plus que ce qui se montre dans le modelé d'une figure. C'est ce sujet que nous allons traiter.

Pour éclairer une tête, considérée comme tête seulement, sans avoir trait à l'effet général du tableau, le but à atteindre, c'est le modelé et un certain degré de relief; non pas ce relief auquel on arrive dans le stéréoscope, mais ce degré de projection que l'on rencontre dans tous les bons tableaux. Nous verrons bientôt comment on obtient ce relief.

Il est nécessaire de dire d'abord quelques mots de l'atelier dans lequel on fait le portrait.

Les détails généraux d'un atelier ont été si souvent expliqués, que je crois très suffisant de dire que, dans mes remarques, il s'agit d'un atelier surmonté d'un toit à deux versants, dont l'un (celui exposé au sud) est opaque jusqu'à la crête, et dont l'autre est recouvert de verre jusqu'à une certaine distance du sol de l'atelier. Je ne parlerai pas de la forme en tunnel, parce que je ne lui accorde pas la moindre confiance; elle n'est d'ailleurs utilisable que dans les mains d'opérateurs qui, en dépit et non à cause des difficultés qu'ils rencontrent, feront quand même de bons portraits.

Le côté vitré du toit peut être rendu complètement opaque sur une distance de 5 pieds ($1^{m}50$) à chaque extrémité; le restant de la partie vitrée doit être divisé en quatre parties couvertes de stores blancs manœuvrant sur des rouleaux à ressort que l'on abaisse des sommets. Si l'atelier est situé

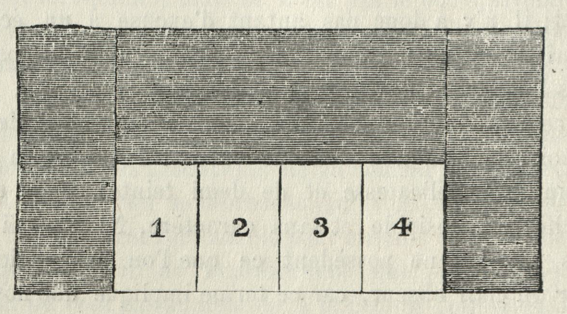


fig. 33.

de telle façon que le côté reçoive la lumière directement du ciel, ce côté doit être muni également de stores; mais si la lumière seule réfléchie par les bâtiments voisins pénètre par ce côté, les stores ne sont pas nécessaires, parce que cette qualité de lumière est très faible et a peu d'action en comparaison de celle du ciel.

Nous supposerons que le mur situé au sud est recouvert de papier ou peint avec une teinte moyenne de couleur grise ou gris-vert; l'atelier sera alors tout prêt pour faire des expériences sur la lumière et l'ombre projetées sur la figure. Pour simplifier mes explications, je donne un plan du toit (fig. 33)

en supposant que l'atelier ait 28 pieds de long (8^m50) sur 14 pieds ($4^m,25$).

On place un modèle dans la position ordinaire, à l'extrémité de l'atelier à la droite du plan ; peut-être convient-il mieux d'employer un buste en marbre ou en plâtre, parce que l'on peut mieux le considérer et le manier qu'un modèle vivant sans crainte de le fatiguer par une étude et une observation prolongées. On tourne la face vers la lumière et on laisse tous les stores relevés, de façon que la lumière puisse tomber sur le modèle. Comme conséquence, les traits apparaitront faibles et indistincts, sans ombre.

Si on tourne la tête jusqu'à ce qu'elle se présente de trois quarts pour un observateur placé à l'endroit où se trouve la chambre noire, le côté le moins visible du visage sera dans une ombre agréable, et le nez et les autres traits se projetteront en relief. Mais le meilleur effet n'est pas encore atteint.

Quoique la lumière soit ample et que l'on ait obtenu le relief, la lumière est trop grande et trop plate : il n'y a pas assez de détails et de délicatesse dans les gradations des lumières, et pas assez de transparence dans les ombres; la photographie aurait, par conséquent, un aspect trop dur de blanc et de noir. Si on abaisse tous les stores blancs sur l'espace d'environ le tiers du toit, la partie de la figure située dans l'ombre paraîtra plus douce et mieux en harmonie avec la partie éclairée. Il faut maintenant obtenir la plus grande quantité de gradations dans les lumières. On y arrive en abaissant les deux stores (1 et 2) les plus éloignés du modèle. On verra alors que les lumières brillantes sur le nez, le front et les autres parties, sont rendues à la perfection, que toutes les gradations, depuis le verre complètement nu jusqu'à l'opacité, pour parler photographiquement, se voient sur le buste et que toute la figure reçoit le relief et la projection convenables.

On pourrait s'imaginer qu'en excluant la lumière de la manière que nous venons de décrire, on prolongerait la pose, mais l'expérience nous apprend que ce n'est pas la vérité. Une tête convenablement éclairée ne demande pas une pose

plus longue qu'une tête éclairée avec le maximum de la lumière que peut donner l'atelier, et les résultats ne sont pas comparables.

Si l'on considère que la tête doit être prise davantage de profil ou si le modèle a des traits qui se projettent fortement, le côté dans l'ombre sera trop obscur. Dans ce cas, on emploie quelquefois des réflecteurs. J'estime que c'est un procédé sujet à caution. Toute réflexion qui donne plus de lumière que la réflexion naturelle de la teinte grise de la muraille que j'ai décrite, produira un second point lumineux dans l'œil, ce qui donne un effet désagréable. Il est bien préférable de descendre le store n° 4, celui qui est le plus rapproché du modèle, et

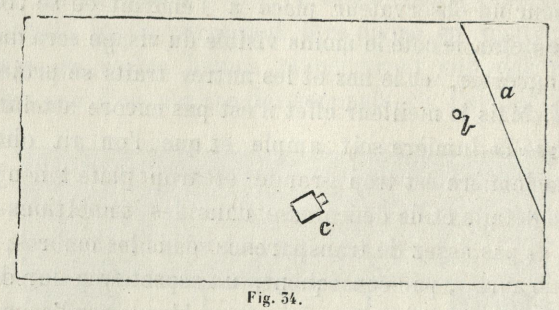


Fig. 34.

de relever les n°s 1 et 2 ; s'il y avait encore trop d'ombre sur un côté de la figure, on pourrait arriver à l'effet que l'on désire en travaillant en diagonale en travers de l'atelier, ainsi que le démontre la figure 34.

Dans cet arrangement, le fond (*a*) est placé en oblique ; le modèle (*b*) est vu, de la chambre noire, dans une lumière plus pleine, mais encore de trois quarts; les ombres du nez seront plus fortes, mais confinées dans un espace plus petit, et la partie du visage située dans l'ombre sera plus claire. Cet arrangement convient également pour un profil complet, ou pour un profil qui donne encore une partie de l'autre œil.

Dans la photographie d'une tête bien éclairée, on remarquera les extrêmes de blanc et de noir en petites proportions réunis par des masses d'une gradation toujours variée.

L'extrême valeur du blanc et du noir en quantité très

petite, mais visible, n'a jamais été mieux démontrée que dans le passage suivant, où Ruskin, quoique traitant de la couleur, établit la chose en ce qui concerne également bien la lumière et l'ombre :

« Parlons maintenant du ton général. Je viens de dire que, « pour le bénéfice des élèves, je n'aurais pas seulement recours « aux couleurs blanches et noires; mais si vous désirez être « coloriste, vous devez les mettre à contribution lorsque vous « commencez à employer de la couleur véritable; c'est-à-dire « que vous devez en employer peu, et en tirer le maximum « d'effet. Il n'y a pas de meilleure preuve que les tons de votre « couleur sont bons, que si vous avez montré dans votre ta- « bleau combien le blanc est précieux et le noir est apparent.

« Je dis d'abord que le blanc est précieux. Je ne veux pas « dire simplement scintillant ou brillant; il est facile de mettre « des mouettes blanches dans les nuages, ou de pointiller un « feuillage épais de rosée crayeuse; mais quand on s'est servi « adroitement du blanc, il devrait être singulièrement déli- « cieux — tendre aussi bien que brillant — semblable à de la « nacre de perle incrustée ou à des roses blanches lavées dans « du lait. L'œil doit le rechercher pour obtenir le repos, aussi « brillant que puisse être le blanc, et ne pas le ressentir comme « si c'était une pâleur étrange placée au milieu de l'éclat des « couleurs. Vous ne pouvez obtenir cet effet que par une pro- « fondeur générale de la demi-teinte, en ne laissant subsister « aucun blanc absolument que là où vous le désirez, et en « adoucissant le blanc lui-même au moyen de gris, sauf dans « quelques points de lumière extrême.

« En second lieu, le noir doit être apparent; aussi petit que « puisse être un point de noir, il doit attirer l'œil, autrement « votre œuvre est trop lourde dans l'ombre. Toutes les ombres « ordinaires devraient avoir une *couleur*, jamais noire ni se « rapprochant du noir ; elles doivent être évidemment tou- « jours lumineuses, et le noir doit sembler étrange dans les « ombres : il ne doit jamais se présenter excepté pour un « objet noir, ou dans de petits points qui indiquent une ombre « intense dans le centre même des masses d'ombre. »

CHAPITRE XXX.

CLAIR OBSCUR. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

Lorsqu'on éclaire une figure, le succès ne dépend pas autant d'une méthode donnée pour l'arrangement des rideaux et des fonds, que d'une appréciation convenable de ce qui est nécessaire pour donner le caractère et l'individualité à des têtes qui diffèrent autant l'une de l'autre que celles qui font l'objet des préoccupations des photographes de profession. Mais dans la pratique, on arrivera à un grand nombre d'effets différents par l'emploi des quatre stores décrits dans le précédent chapitre, et la pose suivant la diagonale de l'atelier.

Il parait que la reine Elisabeth, avant de faire faire son portrait par Zucchero, lui recommanda tout spécialement de ne pas mettre d'ombre sur son visage. Catlin a raconté une histoire similaire à propos des Indiens qu'il peignait. Cela prouve que les sauvages et la reine d'Angleterre de cette période qui a été appelée l'âge d'Auguste, et où brillaient Shakespeare, Ben Johnson et Spencer — tous ignoraient également ce qu'est l'art et quelles en sont les nécessités.

Quelquefois il arrive au photographe de nos jours d'entendre dire par un de ses clients, qui regarde une épreuve de son portrait : « Mais je n'ai pas la moitié de la figure noire. » Cela comme pour la reine, provient la plupart du temps d'une ignorance complète; mais aussi combien de fois n'est-ce pas l'éclairage qui est en défaut, la lumière trop violente, la pose trop

courte ou le renforcement poussé trop loin? Et, par suite de l'une de ces causes ou par la combinaison de tous ces défauts, les gradations, dans les lumières comme dans les ombres, sont perdues et il n'y a ni transparence dans les ombres, ni équilibre dans la lumière et l'ombre.

La lumière qui éclaire la tête sera naturellement celle qui éclaire le visage; cette lumière étant déterminée, il s'ensuit, par conséquent, que les seuls autres moyens de modifier le clair obscur d'un portrait résident dans la couleur de la toilette du modèle et des accessoires et dans le fond. J'ai suffisamment parlé, au chapitre XXI, de la lumière et de l'ombre du fond.

En ce qui concerne à la fois les lignes et l'ombre et la lumière, le degré d'importance donné aux accessoires établira, dans une certaine mesure, le degré de valeur à donner à la tête. En lui donnant une grande prééminence, il faut bien prendre garde de ne pas l'isoler complétement. Les accessoires sont les intermédiaires qui servent moins à donner du relief à la tête qu'à l'aider à conserver sa place sans diminuer sa valeur, de même que les demi-teintes ne puisent leur valeur et leur clarté que dans la puissance des lumières ou dans la force des ombres.

Les accessoires ne doivent pas être employés seulement pour répéter les formes, mais aussi pour répéter les lumières. Si la tête était comme un espace blanc au milieu d'une grande masse de noir, l'effet serait celui d'une *tache* au lieu d'une *masse* de lumière. La lumière de la tête doit trouver plusieurs fois son écho dans le tableau, mais en tons plus adoucis. Il ne doit y avoir ni beaucoup de répétitions ni une égalité exacte entre chacune de ces répétitions, car si les lumières sont peu nombreuses et inégales, il en résultera l'ampleur et le repos; si elles sont éparpillées et nombreuses, la confusion se produira. Le but constant et important, c'est de conserver la clarté et la pureté à la masse principale de lumière.

Les contours de la figure ou des accessoires ne doivent pas être visibles partout. Si c'était le cas, l'effet serait mince, sec et plat, comme celui du bois découpé sans le relief de la sculp-

ture. Les parties des objets représentés doivent se fondre dans le fond et les ombres : cette méthode donnera des effets riches, doux et moelleux.

La toilette doit avoir le caractère qui convient le mieux pour obtenir des résultats harmonieux. La manie des photographes a été de se regimber contre certaines couleurs et de les considérer comme défectueuses, comme par exemple le blanc et le bleu clair, et de toujours recommander la soie noire. Il est grand temps que l'on en ait fini avec cette appréciation erronée ; et les photographes devraient apprendre que s'ils ne parviennent pas à trouver que le blanc — et surtout la soie ou la mousseline — n'est pas seulement une couleur possible, mais bien une couleur tout à fait charmante en photographie, ils n'ont pas appris tout ce qu'il leur est possible de connaître de leur art. Que peut-il y avoir de plus beau ou de plus pittoresque et de plus apte à produire non seulement la lumière et l'ombre, mais la forme, qu'une toilette ou une taille en mousseline, avec une jupe de soie d'une couleur quelconque, pourvu qu'elle soit plus foncée que le blanc ? Que peut-il y avoir de mieux pour une vignette que la légèreté comme esquissée que produisent les toilettes blanches et les rubans bleus portés quelquefois par les enfants ? Et cependant bien souvent le blanc et le bleu sont mis au ban des couleurs !

Il est une faute beaucoup trop commune : c'est de traiter tous les sujets de la même façon; les hommes, les femmes et les enfants sont peints avec la même brosse, qui est souvent très noire, alors qu'ils devraient être étudiés et traités séparément. Il y a un système qui semble très convenable pour les portraits d'homme : c'est l'arrangement en conjonction des lumières et des ombres, (par exemple, un vêtement en velours noir près du visage), les ombres étant entourées de demi-teintes dans lesquelles ressortent les lumières les plus vives et les ombres les plus intenses. A mon avis, les femmes et les enfants demandent à être traités dans un style plus léger, avec plus de raffinement et de délicatesse.

Tout cela m'amène à parler d'un sujet que je ne pense pas

pouvoir oublier dans un ouvrage sur le clair obscur photographique : la définition ou la diffusion du foyer.

Il y a quelques années, on a exposé une quantité de photographies faites par une dame : certaines d'entre elles étaient absolument mal réussies à tous les points de vue, mais d'autres étaient très remarquables par leur clair obscur hardi, leur arrangement artistique, et, dans certains cas, par leur expression délicieuse. Ces photographies, par suite des qualités que je viens de citer, reçurent les éloges les plus enthousiastes des artistes et des critiques qui ignoraient les ressources de l'art, et qui, par suite de leur manque de connaissances en photographie, ont attribué à leurs défauts le mérite que ces photographies possèdaient incontestablement, comme masses de lumière et d'ombre. Ces défauts résidaient dans un tel manque de nettetè qu'il était difficile de trouver deux parties égales dans les lumières ; dans les ombres, souvent il n'y avait que du papier noir. On m'a dit que l'on avait pris si peu attention à ce que le modèle fût ou non immobile pendant la pose, que certaines de ces épreuves furent exposées qui contenaient tant d'images que l'opérateur le moins consciencieux aurait effacé le négatif aussitôt qu'il fût devenu visible sous l'action du révélateur. Et l'on avait exposé, comme des triomphes de l'art, des épreuves tirées de négatifs écaillés et tachés et dans lesquels, dans un ou deux cas, la pellicule avait été en partie enlevée et déchirée : c'était le comble du mépris pour ce que l'on peut presque appeler les propriétés de la photographie. Les admirateurs de ces productions prenaient pour arguments que la supériorité de ces photographies provenait de leurs défauts, et que si elles avaient été au foyer ou plus soigneusement exécutées, leur mérite eût été moindre.

Cela n'est pas vrai, et, pour ainsi dire, je m'écrierais certainement : laissons les mérites de côté, *ce n'est pas la mission de la photographie que de produire des barbouillages*. Je pense que cette artiste l'a senti également, car j'ai vu depuis lors de ses productions, qui sont bien plus soigneusement exécutées.

Si l'on ne demande que des études de lumière et d'ombre,

que l'on se serve de craie et de fusain avec un balai, si c'est nécessaire; mais la photographie est, par dessus tout, l'art de la définition, et lorsqu'un art s'écarte de sa *fonction,* il est perdu. Qu'on comprenne bien que je ne veux pas dire que je m'oppose à cette diffusion presque invisible du foyer produite par l'aberration sphérique dans un objectif, ou bien que l'on obtient en dévissant la lentille d'arrière, dans les objectifs de Dallmeyer à combinaisons pour groupes : pour les portraits plus grands que 25 × 20, la lentille doit toujours être dévissée d'au moins un tour; de cette manière, toutes les parties sont mises au foyer sans diminuer sensiblement la définition dans le plan habituel du foyer.

J'en ai dit assez pour initier le photographe aux mystères du clair obscur et pour l'amener, j'espère, à étudier plus sérieusement son art. Je concluerai cette partie de mon sujet par un extrait des notes de Sir Joshua Reynolds, sur *l'art de la Peinture* de Fresnoy, dans lesquelles il décrit sa méthode d'étude qui peut être suivie avec profit par l'élève :

« Je vais formuler ici le résultat des observations que j'ai « faites sur les œuvres de ces artistes qui semblent avoir le « mieux compris l'arrangement de la lumière et de l'ombre et « qui peuvent être considérés comme des exemples à imiter « dans cette partie de l'art.

« Le Titien, Paul Véronese et le Tintoret sont parmi les « premiers peintres qui ont établi en système ce qui était « pratiqué auparavant sans aucun principe fixe, et ce qui, « par conséquent, était souvent négligé.

« Rubens prit aux peintres Vénitiens son plan de composi- « tion, qui bientôt fut compris et adopté par ses compatriotes « et même étendu aux petits peintres d'intérieurs de l'École « Hollandaise.

« Lorsque j'étais à Venise, voici ce que je faisais pour pro- « fiter de leurs principes : lorsque je remarquais un effet « extraordinaire de lumière et d'ombre dans un tableau, je « prenais une feuille de mon carnet et j'en noircissais chaque « partie avec la même gradation de lumière et d'ombre que le

« tableau, en laissant le papier blanc intact pour représenter « la lumière; tout cela, sans faire aucune attention au sujet ou « au dessin des figures. Quelques essais de cette espèce suffirent « pour donner la méthode de la conduite des maîtres dans l'ar- « rangement des lumières. Après quelques expériences, j'ai « trouvé que le papier était taché à peu près de même : leur « pratique générale me semble consister à ne donner pas plus « d'un quart du tableau pour la lumière, en comprenant dans « cette partie à la fois les lumières principales et les secondai- « res : un autre quart aussi obscur que possible ; et la dernière « moitié était consacrée à la demi-teinte ou aux demi-ombres.

« Rubens semble avoir admis plus de lumière qu'un quart, « et Rembrandt beaucoup moins, à peine un huitième ; de cette « façon, la lumière de Rembrandt est entièrement brillante, « mais il en coûte trop; le restant du tableau est sacrifié à ce « seul objet. A mérite égal chez l'artiste, cette lumière paraîtra « certainement la plus brillante, si elle est environnée de la plus « grande quantité d'ombre.

« Par ces moyens, on peut de même remarquer les formes « diverses de ces lumières, aussi bien que les objets sur « lesquels elles sont projetées; une figure, le ciel, une nappe « blanche, des animaux ou des ustensiles, ont été souvent « employés dans ce seul but. On peut observer également quelle « partie est fortement mise en relief et comment elle est unie à « son fond ; car il est nécessaire qu'une partie, bien qu'une fort « petite suffise, soit bien nette et se découpe contre le fond afin « de donner à l'œuvre la fermeté et la netteté ; d'autre part, si « elle est mise en relief de tous côtés, elle paraîtra comme « incrustée dans le fond. Un morceau de papier taché de cette « façon, tenu à une certaine distance de l'œil, frappera le « spectateur comme une chose excellente pour la disposition de « la lumière et de l'ombre, quoique cela ne fasse pas distinguer « si c'est un tableau d'histoire, un portrait, un paysage, une « nature morte, ou n'importe quoi ; car les mêmes principes « s'appliquent à toutes les branches de l'art.

« Il est sans grande conséquence que j'aie donné un compte

« exact ou fait une juste division, de la quantité de lumière « employée dans les œuvres de ces peintres ; que chacun « examine et juge par lui-même. Cela suffira si j'ai suggéré « une manière d'examiner les tableaux de cette façon, et un « moyen, tout au moins, d'acquérir les principes qui ont « présidé à leur production. »

CHAPITRE XXXI.

CONCLUSION.

Ma tache est achevée; j'ai commencé par les plus simples éléments de la composition : j'ai conduit l'élève à travers les dédales de ce sujet souvent compliqué. Dans ce but, j'ai employé le langage le plus simple dont j'aie pu me servir, et souvent en préférant répéter deux fois, plutôt qu'une, un grand principe plutôt que de risquer de ne pas l'avoir établi bien clairement aux yeux du lecteur. J'ai préféré des exposés clairs, simples, sans ambages, à ces envolées étonnantes de fantaisie qui ont souvent fait paraître l'art une chose si formidable aux yeux des photographes.

Il y a souvent autant d'art à connaître où il faut s'arrêter qu'à continuer d'une manière convenable; et j'ai surtout essayé d'éviter d'enseigner trop de choses, c'est-à-dire de faire pénétrer le photographe plus profondément dans le sujet que son art ne le permet; ainsi que je l'ai dit dans le premier chapitre, j'ai taché de montrer comment est construit le corps en laissant à d'autres l'âme. Les enfants se développent mieux en buvant du lait que des liqueurs fortes, et j'ai écrit pour les plus jeunes adeptes de l'art.

Il est une manière des plus commodes d'échapper aux difficultés de l'analyse et aux périls de l'explication : c'est de se laisser aller à des accès d'étonnement et de parler mystérieusement du mystère ? La crainte d'être trouvé creux ne m'a pas

empêché d'être clair; je n'ai pas essayé de paraître profond, parce que je n'étais pas capable de rendre obscures mes propres idées; et j'ai évité, autant que possible, un langage technique, qui est trop souvent le refuge de l'obscurité, et cette pompeuse imposture que l'on veut souvent faire prendre pour de la profondeur.

Dans son dernier discours, Sir Joshua Reynolds dit :

« Je suis convaincu qu'un essai succinct, écrit par un peintre, contribuera plus à avancer la théorie de notre art « qu'un millier de volumes semblables à ceux que nous « voyons, dont le but semble être plutôt de déployer le raffinement des propres conceptions de l'auteur sur une pratique « impossible que de répandre des connaissances utiles ou une « instruction quelconque. Un artiste connait ce dont son art « est ou n'est pas susceptible, et très vraisemblement il ne « tracassera pas le malheureux élève avec les beautés du « mélange des passions, pas plus qu'il ne l'embrouillera avec « une union imaginaire de qualités éminentes tout-à-fait incompatibles entre elles. »

C'est en ayant présent à l'esprit cette maxime que j'ai commencé ce livre. Je n'avais pas l'expérience qui permet d'écrire un livre homogène; je me suis fié à la connaissance que je possède du sujet pour arriver au succès; à la connaissance des quelques règles de l'art, simples mais immuables, que j'ai apprises comme peintre et que j'ai trouvées d'une valeur considérable dans ma pratique de photographe.

Voilà pour le fond. Quant à la forme, je réclame toute l'indulgence. Jai écrit comme j'aurais parlé à un élève, non dans le but de faire preuve d'éloquence, mais dans l'intention d'enseigner l'art. Ce que j'ai écrit, je l'ai pratiqué; et ce que j'ai pratiqué, je l'ai écrit.

Dans ce livre, pour citer de nouveau Reynolds : « Je n'ai, « dans aucune partie, prêté mon assistance à nourrir des « opinions nouvellement écloses, ou essayé de soutenir des « paradoxes, aussi tentante que pût être leur nouveauté, « ou aussi ingénieux que je pouvais me les figurer, même

« pendant une seule minute. De même, j'espère que l'on ne « trouvera nulle part que j'ai essayé de présenter à l'esprit « des élèves de la déclamation en place d'argument, une « période harmonieuse au lieu d'un précepte sain. J'ai suivi « une méthode simple et honnête, et j'ai cherché l'art sim- « plement, comme j'en ai trouvé des exemples dans la « pratique des peintres les moins contestés. »

Il en a été de même, pour mes intentions et pour moi. Et maintenant, encore quelques mots à l'élève, et pour la dernière fois.

Il y a dans l'art quelque chose de plus que ce que j'ai essayé d'enseigner; quelque chose de plus que la composition, le clair obscur et l'effet artistique. On peut dire que la composition est le squelette d'un tableau, dont la chair qui le recouvre est le clair obscur; mais il y a quelque chose au delà de tout cela. L'art est comme le corps vivant qui a une âme vivante; quelque chose que l'on rend en français, par l'expression : « le je ne sais quoi »; cette chose non définie au sujet de laquelle ceux qui savent le moins écrivent le plus abondamment, parce qu'elle n'est ni définissable, ni tangible; cette chose à propos de laquelle l'ignorant prend le fatras pour le savoir. Qui donc peut pénétrer dans les régions confuses de l'inconnu, enseigner ce qui ne peut être enseigné? Qui peut décrire et formuler le je ne sais quoi? Et cependant, sans cette âme non définie, non tangible, cachée, inconnue, un tableau n'est qu'une manifestation scientifique et ne donne pas plus l'idée de la nature qu'une poupée ne représente la vie. « Ainsi donc, » peut-on dire, « l'art vient par inspiration, provient d'une seconde nature » : dans ses manifestations les plus élevées, c'est peut-être vrai; mais néanmoins, l'art découle de lois qu'il est possible d'établir et d'enseigner. Ces lois régissent les formes que prend l'art, et la connaissance de ces lois prépare l'élève à une inspiration plus élevée.

On a dit : on est poète, on ne le devient pas; mais c'est avec une vérité plus élevée et plus grande, que Ben Johnson a écrit ce qui suit. Et certes c'était l'occasion de soutenir que

cette première sentence doit être considérée comme vraie au plus haut degré. Dans la pièce de poésie intitulée : « A la mémoire de mon bien aimé William Shakespeare, » il dit :

« *For though the poet's matter Nature be*
His Art doth give the fashion. And, that he,
Who casts to write a living line, must sweat
(Such as thine are) and strike the second heat
Upon the muse's anvil : turn the same.
(And himself with it) that he thinks to frame;
Or for the laurel he may gain a scorn.
For a good poet's made as well as born.

(Car, quelle que soit la nature de la matière du poète, son art lui donne la forme. Et celui qui essaie de produire une ligne vivante (comme le sont les tiennes), celui-là doit s'exténuer et frapper le second coup sur l'enclume de la muse; il doit la retourner (et lui-même également) jusqu'à ce qu'il la trouve suffisamment façonnée; ou bien, au lieu de lauriers, il peut ne recueillir que du mépris, car aussi bien nait-on bon poète, autant peut-on le devenir).

Il en est de même pour l'artiste. Le goût naturel, inné, ne suffit pas pour faire un peintre ou un photographe. De même qu'un poète doit apprendre la grammaire de la langue dans laquelle il écrit, de même l'artiste doit apprendre les principes sur lesquels son art est basé. Si l'élève se fie à cette chose vague qu'on appelle le goût, il se trompe étrangement; qu'il essaie plutôt d'acquérir cette culture de l'esprit qui est bien plus certaine et plus profitable et qui dérive de l'étude et de la pratique.

Comme conclusion, je ne puis faire mieux que de démontrer au lecteur, qui désire devenir un artiste, la nécessité absolue d'une application incessante, non seulement à étudier, mais à produire les résultats de son étude, c'est-à-dire des tableaux. S'appeler artiste avant d'avoir produit une œuvre, c'est se donner un nom creux. Pour être un artiste, il est nécessaire de faire quelque chose de plus que de prendre de temps en temps un mauvais paysage ou un mauvais portrait au moyen de la photographie, ou de peindre un fond misérable, de gâter une photographie avec de la couleur, ou de faire des esquisses grossières au moyen du pinceau. Rien au delà de cela ne peut s'obtenir que par un travail ardu.

Le plus grand compliment que Michel Ange ait jamais fait à Raphaël (et il est très douteux qu'il fût très sincère en ce moment là), c'est que Raphaël n'alla pas aussi loin par son génie que par sa persévérance, ce qui signifie tout simplement le succès que recherche un artiste par l'amélioration incessante de son travail. La persévérance ne consiste pas autant en une activité et une application sans relâche, en général, qu'en une concentration complète dans la chose unique à accomplir. Le but devrait toujours être présent à l'élève; plus élevé est-il, mieux cela vaut. L'ambition est une grande qualité, pour autant qu'elle ne dégénère pas en manie de se vanter, en égoïsme, et, plus que toute autre passion humaine, elle est la source d'œuvres grandes et belles. Visez haut et ne croyez pas à l'insuccès; travaillez constamment et, en suivant toujours la ligne droite, vous arriverez à produire de belles œuvres.
